G Italie
22 Mei 1922

3 1761 06892268 1

s Wiedererkennungsmotiv
en Dramen des Euripides

Inaugural-Dissertation

der

philosophischen Fakultät der Universität Freiburg in der Schweiz

zur

Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

P. Ansgar Gmür, O. S. B.
Stift Einsiedeln (Schweiz).

H&SS
A
3185

Hausdruckerei des Stiftes Einsiedeln
1920.

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/daswiedererkennu00gm

Das Wiedererkennungsmotiv in den Dramen des Euripides

Inaugural-Dissertation

der

philosophischen Fakultät der Universität Freiburg in der Schweiz

zur

Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

P. Ansgar Gmür, O. S. B.
Stift Einsiedeln (Schweiz).

Hausdruckerei des Stiftes Einsiedeln
1920.

LIBRARY
APR 12 1967
UNIVERSITY OF TORONTO

Gewidmet
in tiefster Ehrfurcht und Dankbarkeit

Sr. Gnaden Dr. theol. P. Thomas Bossart,

Abt des Benediktinerstiftes Einsiedeln.

Der Verfasser.

Vorwort.

Die enge Begrenzung des Stoffgebietes, über das das antike Drama verfügte, und die staunenswerte Fruchtbarkeit der großen attischen Dichter, von denen mancher fast jährlich eine Vierzahl neuer Werke auf die Bühne brachte, blieben nicht ohne nachhaltigen Einfluß auf die innere Gestaltung des dichterischen Werkes: es entstanden gewisse Typen, die in etwas veränderter Gestalt immer wieder auftraten, es bildeten sich gewisse Motive heraus, die immer aufs neue zur Darstellung kamen und in den verschiedenen Sagen ihre Verwendung fanden.

Ein solches Motiv ist das der Wiedererkennung, der Anagnorismos. Wir verstehen darunter den Aufbau eines Stückes auf folgender Voraussetzung: Es erkennt jemand die ihm gegenüberstehende Person nicht, und diese Unkenntnis trägt Schuld, daß eine Verwicklung entsteht oder eine bereits vorhandene nicht gehoben wird; erst das endliche Erkennen löst den Knoten oder bietet wenigstens dazu die Voraussetzung.

Mit diesem Motiv beschäftigt sich vorliegende Arbeit. In welcher Art? Über Anagnorismos schrieben in jüngster Zeit Hoffmann (Diss. Breslau 1910) und Perrin (Recognition scenes in Greek literature, American Journ. of phil. XXX.). Letzterer faßt nur den Augenblick des Erkennens ins Auge. Hoffmann gibt auf c. 70 Seiten einen Überblick über die Verwertung dieses Motives in der gesamten griechischen und lateinischen Bühnenliteratur. Im ersten Teil seiner Arbeit legt er vor allem dar, worin die Anagnorismosfabel besteht, in welcher Art ihr Knoten gelöst wird und welche Folgen das Erkennen in den Dramen nach sich zieht; ein zweiter Teil ist der Entstehung und geschichtlichen Weiterentwicklung des Motives gewidmet. — Dem gegenüber soll meine Arbeit nur einen einzelnen Dichter betrachten, wie er die bühnentechnischen Werte dieses Motives zur Geltung bringt, was er Ergreifendes in das Motiv hineinlegt und wie er es ankehrt, damit dieser Inhalt auf den Zuschauer sich möglichst auswirke. Da wenden wir uns aber am besten an Euripides, der uns unter allen Griechen am meisten Erkennungsstücke hinterlassen hat und dieses Thema als einen seiner Lieblingsstoffe wohl von den drei großen attischen Tragikern am reichsten zur Entfaltung brachte.

Für die freundlichen Anleitungen, mit denen mein verehrter Herr Prof. Dr. A. Piccardt mir bei meiner Arbeit an die Hand ging, sei ihm an dieser Stelle der verbindlichste Dank ausgesprochen.

Literatur.

Aristoteles, Poetik.

v. Arnim, Supplementum Euripideum. (Kleine Texte für Vorlesungen und Übungen, Marcus und Weber, Bonn 1913).

Basedow, de Euripidis fabula *Ἀλκμέων διὰ Κορίνθου*. Diss. Rostock 1872.

Bruhn E., Iphigenie auf Tauris, Berlin 1894 (Sammlung griech. und lat. Schriftsteller mit deutschen Anmerkungen).

v. Christ W., Geschichte der griech. Literatur I, sechste Auflage. (J. v. Müller, Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft, München 1912).

Dindorf, Poetarum scenicorum Græcorum fabulæ, 5. Auflage. Leipzig 1869.

Enthoven, de Jone fabula Euripidea, Diss. Bonn 1880.

Ermatingen, Die attische Autochthonensage bis auf Euripides, Diss. Zürich, 1897.

Fiedler, Darstellung der Katastrophe in der griech. Tragödie, Diss. Erlangen 1914.

Franz, Der Aufbau der Handlung in den klassischen Dramen, Leipzig 1892.

Freytag, Technik des Dramas, 8. Auflage, Leipzig, 1898.

Geffken, Die griech. Tragödie, 2. Auflage, Teubner 1911. (Aus deutschen Lesebüchern VI. Bd.).

Gercke und Norden, Einleitung in die Altertumswissenschaft I. Bd. 2. Aufl., Teubner 1912.

Gietmann und Sörensen, Kunstlehre II. Teil, Herder 190.

Grenfell and Hunt, The Oxyrhynchos Papyri. Bd. VI., 1908.

Hoffmann, de anagnorismo, Diss. Breslau 1910.

Howald, Untersuchungen zur Technik der Euripideischen Tragödien, Tübingen 1914.

Hunt, Fragmenta Tragica Papyracea 1912 (Bibliotheca Oxoniensis). — Sigle H.

Klotz, Untersuchungen zu Euripides' Jon, Leipzig 1917, Diss. Freiburg i. Br.

Masqueray, Euripide et ses idées, Paris 1908.

Leo F., Der Monolog im Drama, Berlin 1908.

Nauck, Tragicorum Græcorum fragmenta, 2. Aufl., Teubner 1889.

Perrin, Recognition scenes in Greeck literature, American Journ. of phil. XXX.

Ribbeck, Die römische Tragödie 1875.

Rickenbach P. Heinrich O. S. B., Zur Charakteristik des Euripides und seiner Zeit (Jahresbericht der Stiftsschule Einsiedeln 1865).

Roscher, Lexikon der griech. und röm. Mythologie, Teubner 1884—1918.

Steiger, Wie entstand die Helena des Euripides? (Philologus 67).

Taccone, L'Antiope d'Euripide, Rivista di Filologia XXXIII.

Trautner, Die Amphibolien bei den griechischen Tragikern, Diss. Erlangen 1907.

Wecklein, Ausgewählte Tragödien des Euripides, Teubner: Elektra 1906, Helena 1907, Jon 1912.

Weil H., Etudes sur le drama antique, Paris 1897.

Welcker F. G., Die griechischen Tragödien. 2. Bd. 1839.

Wieland, Grundriß und Beurteilung der Tragödie Jon, Attisches Museum I. 1805.

v. Wilamowitz-Moellendorff T., Die dramatische Technik des Sophokles, Berlin 1917.

v. Wilamowitz-Moellendorff U., Euripides Herakles, Berlin 1909.

v. Wilamowitz-Moellendorff U. usw., Griech. und lat. Literatur und Sprache. (Hinneberg, Kultur der Gegenwart I, 8. Teubner 1905).

Einschlägige Artikel aus Pauly-Wissowas Realencyklopädie (P.-W.), aus den Sitzungsberichten der bayr. Akademie. phil.-hist. Klasse, aus Hermes und dem Rheinischen Museum.

Einleitung.

Das grundlegende Material für das Studium des Anagnorismos bei Euripides bilden vier der erhaltenen Stücke, die Elektra, die Helena, der Jon und die Iphigenie auf Tauris. Sie stammen alle aus den späteren Jahren des Dichters und führen „in die Zeit des bürgerlichen Schauspieles, des Intriguen- und phantastischen Rührstückes“[1]), wo bereits die Mythen ins Alltagsleben herabgezogen sind. Überliefert ist uns allerdings nur das Aufführungsdatum der Helena, die im Jahre 412 gespielt wurde.[2]) Für die Elektra ist das vorausgehende Jahr allgemein angenommen[3]), während die taurische Iphigenie bald vor[4]) die Helena, bald auf das gleiche Jahr[5]) oder auch nach ihr gesetzt wird. Der Jon wird in neuerer Zeit aus metrischen und stofflichen Gründen immer mehr in die Nähe der drei genannten Stücke gerückt[6]), und, da die im Jahre 411 aufgeführte Lysistrate des Aristophanes mit v. 911 eine Anspielung auf Jon 283 ff. enthalten dürfte, ist wohl mit Enthoven, der 412 als sicheres Datum annimmt[7]), wenigstens 412 als letzter Termin für die Aufführung des Jon anzusehen.

Auch eine Reihe fragmentärer Stücke, die auf dem Anagnorismos aufbauen[8]), fallen in das letzte Jahrzehnt unseres Dichters: Der Alexandros 415[9]), die Weise Melanippe vor 411[10]) und in ihre Nähe die gefesselte Melanippe, die Hypsipyle und die Antiope kurz vor 405[11]); Alkmeon ὁ διὰ Κορίνθου wurde sogar erst als posthumes Werk auf die Bühne gebracht.[12]) In diese Periode könnten dem Inhalt nach auch die Auge und Alope gehören[13]), vielleicht auch der Kresphontes[14]). Doch auch in älteren Stücken unseres Dichters begegnet uns dieses Motiv: 438 im Telephos[15]) und in

[1]) Dieterich P.-W. VI. 1270.
[2]) Schol. zu Aristoph. Thesm. 1012 u. 1060, zu Ran. 53.
[3]) Radermacher. Rh. Mus. 53 (1898) S. 508. — Christ, S. 365: vor 412.
[4]) Bruhn. S. 15: vor 413; ebenso Dieterich P.-W. VI. 1260.
[5]) Steiger Philol. 67. (1908). S. 202 ff.: wahrscheinlich 412. (Aber auf 412 paßte neben Andromeda und Helena, wenn man für alle drei Stücke eine Frauenrolle als Hauptperson haben will, besser die Weise Melanippe und so könnte die Iphigenie auch noch auf 411 kommen.) Wir folgen Bruhn.
[6]) Dindorf S. 23. — Wilamowitz, Herm. 18. S. 242. — Ermatinger S. 112 ff.
[7]) Enthoven a. a. O. S. 13 ff.
[8]) Die Antigone ist in der von Welcker angegebenen Form wohl nicht von Euripides geschrieben und enthält so, wie Wecklein (Sitzb. d. bay. Akad. ph.-hist. Kl. 1878) sie rekonstruiert, unser Motiv nicht.
[9]) Aelianus V. H. 2, 8.
[10]) Aristoph. Thesm. 547.
[11]) Schol. Aristoph. Ran. 53.
[12]) Schol. Aristoph. Ran. 67.
[13]) Howald S. 74. Auch Dieterich P.-W. VI. 1266 setzt die Auge zwischen 415—405 an, indem er Aristoph. Ran. 1080 berücksichtigt.
[14]) Howald S. 54. — Wilam. Herm. 11. S. 302 setzt an 430—426; Bergk, Rhein. Mus. 35. S. 247 u. Herm. 18. S. 506 : 425.
[15]) Argumentum Eurip. Alkest.

der uns vollständig erhaltenen Alkestis, die ich aber deswegen nicht zu dem grundlegenden Material ziehe, weil sie an Stelle eines Satyrdramas steht und daher in wesentlichen Punkten von der Behandlung in anderen Stücken abweicht. Der Anagnorismos findet sich dann ferner vor 431 im Aigeus [1]), 431 im Philoktetes und im Diktys [2]), vor 425 im Oineus [3]), in der Ino [4]), vor 423 (?) im Peleus [5]), nach 425 im Oidipus [6]) und vor 415 im Pleisthenes [7]). Die sehr dürftigen Fragmente dieser Stücke nebst den knappen Notizen über ihren Inhalt sind gesammelt bei Nauck, Tragicorum Græcorum fragmenta, 2. Auflage, Leipzig 1889, wonach sie zitiert werden mit Ausnahme der reichhaltigeren Papyrusfragmente der Hypsipyle, die mit den schon früher bekannten Resten in den Fragmenta tragica Papyracea (1912) in der Bibliotheca Oxoniensis von Hunt zusammengestellt sind; die übrigen dort aufgenommenen Papyrusfunde bieten für unser Thema nichts Neues. Auch für den Text und die Verszählung der genannten fünf erhaltenen Stücke wurde die in derselben Bibliothek (1901) erschienene Ausgabe von Murray, Euripidis Fabulæ benutzt. Für die Verwertung der Fragmente wurden hauptsächlich herangezogen: F. G. Welcker, Die griechischen Tragödien 2. Bd. 1839 und O. Ribbeck, Die römische Tragödie 1875, die im Texte nicht eigens zitiert werden.

Dieses Material wird im folgenden gleich in seiner systematischen Verarbeitung geboten, von einer genaueren Analyse der unversehrt auf uns gekommenen Stücke konnte ich mit Einwilligung der philosophischen Fakultät der hoh. Universität Freiburg für den Druck absehen und gebe nur den Inhalt der fragmentarisch erhaltenen Stücke jeweils als Anmerkung dort, wo ich zum erstenmal ein Fragment eines solchen Stückes heranziehe.

---

[1]) Wilam Herm. 15. S. 482.
[2]) Argument. Eur. Med.
[3]) Schol. Arist. Ach. 418.
[4]) Aristoph. Ach. 434.
[5]) Aristoph. Nub. 1063 („es ist nicht auszumachen, ob der Vers der ersten oder zweiten Bearbeitung gehört". Dieterich a. a. O. 1267.)
[6]) Dieterich a. a. O.: „Jedenfalls nach dem des Sophokles" (kurz vor 425).
[7]) Aristoph. Aves 1232 verglichen mit fragm. 628.

I. Unterweisung des Zuschauers.

1. Stellung und Art der Unterweisung.

Wie ein Spieler dem Gegenspieler seinen Namen verheimlicht, sich als jemand anders ausgibt oder seine Erlebnisse einer dritten Person zuschreibt, so könnte dies auch dem Zuschauer gegenüber geschehen. Aber für gewöhnlich gibt Euripides diesem gleich zu Beginn des Stückes vollen Aufschluß. Er beabsichtigt eben mehr als bloß Überraschung im Augenblick des Erkennens, – die soll der Zuschauer den Spielern nachfühlen –, er will in uns Mitleid erregen, wenn wir die Spieler trotz ihrer Nähe sich noch vermissen sehen. Und wenn er uns in der Helena[1]) erst kurz vor dem Erkennen mitteilt, daß Menelaos auf Pharos gelandet sei, so tut er dies nur, weil er in der Exposition Raum für die Teukrosszene (68–164) haben mußte, die Helenas Verzweiflung veranlassen soll, nicht um auch den Zuschauer in Ungewißheit über Menelaos' Schicksal zu lassen; hat er ihm doch schon im vorausgehenden Jahre am Schlusse der Elektra (1278 ff.) gesagt, daß Menelaos mit Helena von Ägypten aus heimkehre.

Um uns das, was den Spielern unter einander verborgen bleiben soll, mitzuteilen, schlägt Euripides einen zweifachen Weg ein. Meistens bedient er sich dazu der Spielenden selbst, und zwar so, daß zuerst die am Orte des Erkennens weilende, dann die irgend anderswoher kommende Person die auf sie bezügliche Aufklärung gibt. Im übrigen sucht er in die einzelnen Stücke Abwechslung zu bringen. In der Iphigenie überweist er die Aufgabe den beiden Hauptspielern: zuerst tritt die Priesterin auf, dann kommen auf die wieder leer gewordene Bühne die beiden Fremden, deren Wechselgespräch ihre Namen und ihre Absichten kundgibt (67–122). Dasselbe Freundespaar erscheint in der Elektra (82–111), ebenfalls an zweiter Stelle, doch nennt dort Orestes selbst seinen Namen, da Pylades stumme Figur ist; für die weibliche Rolle aber gibt der Landmann Aufschluß (1–54), nicht bloß, damit andern Stücken desselben Dichters gegenüber Abwechslung geboten, sondern noch mehr, damit gleich anfangs Euripides' Neuerung im Schauplatz und in Elektras äußerer Lage Aischylos und Sophokles gegenüber gebührend hervorgehoben werde. In der Helena exponiert, wie in der Iphigenie und wohl auch im Diktys[2]), die Frauenrolle, die zugleich die

[1]) Um jeweilen den gleichnamigen Titel der Dramen von der Titelrolle zu unterscheiden, setze ich den Titel stets mit, den Spieler soweit möglich ohne Artikel.

[2]) Wecklein, Sitzb. d. bay. Akademie. phil.-hist. Kl. 1888 I. Bd. S. 109 ff. – Danaë hat, von ihrem Vater verstoßen, mit ihrem Sohne Perseus bei Diktys Unterkunft gefunden. Diktys' Bruder, König Polydektes, der die fremde Königin gegen ihren Willen zur Ehe begehrt, schickt den ihm unbequemen Perseus auf ein Abenteuer gegen die Gorgonen; doch kehrt dieser gerade im Augenblick, wo Danaë bereits an dem Altar Schutz suchen muß, zurück und versteinert mit dem erbeuteten Medusenhaupt den Bedränger seiner Mutter.

eine am Anagnorismos beteiligte Person ist, und Menelaos trägt erst ziemlich spät seinen ganz prologartig gehaltenen Monolog vor. In der Auge [1]) macht die erst während des Stückes sich vollziehende Aussetzung ein Orientieren überflüssig. In der Alope [2]) und Weisen Melanippe [3]) wird die Mutter oder Amme im Prolog den Aussetzungsort und die dem Kinde überlassenen Erkennungszeichen angegeben haben, und von der Person, die das Kind bringt, dürften dieselben Dinge nochmals erwähnt worden sein. In der Hypsipyle [4]) wird bald die Mutter [5]), nach deren Abgang die Söhne auftreten, bald einer dieser beiden Söhne [6]) als Prologist vermutet, doch bliebe es für den letzteren Fall immerhin auffallend, daß Mutter und Söhne zusammentreffen, ohne uns vorher vorgestellt zu sein; das läßt sich bei Euripides nur dort nachweisen, wo die eine Person sich sogleich zu erkennen gibt, z. B. im Oineus [7]); für andere Fälle aber läßt sich das nicht leicht annehmen bei einem Dichter, der die rein orientierenden und keineswegs künstlerisch wirkenden Prologe nicht scheute, nur damit der Zuschauer gleich bei der ersten Begegnung der zwei Spieler die Sachlage durchschaue. Und in der Tat, wo bliebe der Eindruck, den die warme Begrüßung Hypsipylens und das rücksichtsvolle Auftreten der Fremden (H. Frg. 3. col. 1, 1—10) auf den Zuschauer machen soll, wenn er nicht vorher unterrichtet wäre, daß hier unbewußt die Stimme des Blutes sich geltend macht? — Wir haben ferner auch Stücke, wo der zuwandernde Teil zuerst auftritt und somit den Prolog hält; im Oineus ist es der heimkehrende Enkel [8]), im Telephos die

---

[1]) Wecklein, Sitzb. d. bay. Akad. phil.-hist. Kl 1890 I. Bd. S. 1 ff. — Auge setzt ihr Kind aus. Ihr Vater will sie eben mit dem Tode bestrafen, da tritt Herakles, der das Kind an einem Ring als das seinige erkannt hat, auf und rettet Auge aus ihrer Not.

[2]) Alopes ausgesetztes Kind wird wegen des ihm mitgegebenen kostbaren Kleides zum Zankapfel zwischen zwei Hirten. Der Streitfall kommt vor den König, Alopes Vater. Das Kleid verrät die Abstammung des Kindes, was, von der Amme bestätigt, Alopes Verderben nach sich zieht.

[3]) R. Wünsch, Zu den Melanippen des Euripides, Rh. Mus. 49. (1894). — Melanippe rettet ihre zwei kleinen Kinder vor ihrem Vater, dem Landesfürsten, in einen Kuhstall. Hirten bringen ahnungslos den merkwürdigen Fund vor den König, der in seinem Aberglauben die rätselhaften Geschöpfe verbrennen will. Melanippe philosophiert, um die Kinder zu retten, gegen allen Aberglauben, verrät sich aber durch die Wärme, mit der sie in dieser Angelegenheit auftritt.

[4]) Hypsipylens beide Söhne waren noch in frühester Jugend mit ihrem Vater Jason von ihrer Mutter fortgekommen, die unterdessen infolge Mißgeschickes aus einer Königin von Lemnos zu einer Kindermagd beim König von Arkadien geworden war. Als sie dort Amphiaraos bei seinem Zug nach Theben eine Quelle zeigt, wird ihr kleiner Pflegling von einem Drachen getötet. Zur Strafe soll Hypsipyle sterben. Doch Amphiaraos tritt mit Erfolg für sie ein und vermittelt das Erkennen von Hypsipylens Söhnen, die kurz vor dem unglücklichen Vorfall auf der Suche nach ihrer Mutter ahnungslos hier eingetroffen waren.

[5]) Grenfell: Hunt Oxyrhynchus Papyri VI. (1908) S. 23.

[6]) C. Robert, Hermes 44 (1909) S. 390 ff.

[7]) Diomedes hört bei der Belagerung von Troja, daß daheim an Stelle seines Großvaters Oineus dessen herrschsüchtiger Neffe Lykopeus den Thron behaupte, kehrt in die Heimat zurück, trifft seinen Großvater und vernichtet mit ihm vereint dessen Feind.

[8]) Frg. 558. — Vergl. Wecklein, a. a. O. S. 10 f.

Titelrolle [1]), im Philoktetes Odysseus [2]); diese alle brauchen sich nachher nicht wieder, wie die am Orte weilende Person, von der Bühne zu entfernen, damit auch der Gegenspieler seine Personalien angeben könne; denn Telephos kennt die Heerführer der Griechen schon von früher her, und ebenso Odysseus den Philoktetes, und niemand hat hier einen Grund, vor den Ankömmlingen mit seinem Namen zurückzuhalten; im Oineus hingegen verlangt es geradezu, wie in der Elektra, die Ökonomie des Stückes, daß die in der Heimat sich aufhaltende Person der heimkehrenden sich möglichst rasch bekannt gebe.

Auf diese Doppelteilung in der Exposition verzichtet der Dichter im Jon, wo der im Stücke sonst nicht mehr auftretende Götterbote Hermes über die Vorgeschichte Aufschluß gibt. Man fragt sich unwillkürlich: hätte Euripides diesen nüchternen, kunstlosen Prolog nicht besser umgangen und wie in andern Stücken die Exposition durch an der Handlung beteiligte Personen gegeben? Diese Frage scheint auf den ersten Blick mit dem Anagnorismos nichts zu tun zu haben, in der Tat aber hat dieser Prolog gerade diesem Motiv sein Entstehen zu verdanken. Euripides hätte Hermes entbehren können, wenn Kreusa vor Jons Auftreten in einer Klageszene ihre Schicksale mitgeteilt hätte; würde Jon hierauf erzählt haben, daß er seine Eltern nicht kenne und von Jugend an im Tempel weile, so wäre gewiß der Zuhörer auf den Gedanken verfallen, Jon sei Kreusas und Apollos Kind, und der spätere Verlauf des Stückes würde dies bestätigt haben. Aber der Dichter wollte es eben nicht nur zu einer mehr oder weniger schlichten Erkennungsszene kommen lassen, sondern sein Plan ging dahin, das Erkennen unter den denkbar grauenvollsten Gefahren eines gegenseitigen Mordversuches darzustellen. Damit aber diese Szene im Zuschauer Mitleid mit Kreusa und Jon, Furcht ob ihres Schicksals erwecke, mußte das Verwandtschaftsverhältnis zwischen Kreusa und Jon für das Publikum auf sicheres Wissen und nicht auf bloßes Vermuten sich stützen, zumal ja Jon durch das Orakel im Laufe des Stückes als Sohn des Xuthos ausgegeben wird. Zudem durfte weder in Jon noch in seiner Mutter auch nur die leiseste Ahnung von der nahen Verwandtschaft aufkommen. Wie hätte aber der Zuschauer aus einer Unterredung der beiden ihre Verwandtschaft bestimmt erkennen

---

[1]) Frg. 696. — Vergl. Wecklein, Sitzb. der bay. Akad. hist.-phil. Kl. 1878. 2. Bd. S. 198 ff. — Telephos, König von Mysien, kann nur durch die Lanze, die ihn verwundete, wieder geheilt werden. Verkleidet geht er zu seinen Feinden Agamemnon und den übrigen griechischen Feldherrn; er wird erkannt; um aber die Berührung mit der Lanze sich doch zu erzwingen, weist er drohend auf Agamemnons kleinen Orestes, den ihm dessen Gattin in die Hände gespielt hatte. Endlich lenkt Agamemnon ein, da ihm zudem ein Orakel kundtut, ohne Telephos' Mithilfe könne Troja nicht genommen werden.

[2]) Vergl. Dio Chrysost. orat. 59. — Philoktetes, der durch Odysseus Mache, wegen einer übelriechenden Wunde aus dem Griechenheer vor Troja auf die Insel Lemnos verwiesen worden ist, befindet sich im Besitz der Pfeile des Herakles, ohne die Troja nicht fallen werde. Odysseus, dem Athene Gestalt und Stimme verändert hat, sucht ihn nach neun Jahren auf, entgeht seinem Groll, der allen Achäern gilt, indem er sich ebenfalls als Verfolgten des Odysseus, also als Philoktetes' Leidensgenossen ausgibt; mit weiterer Überredungskunst gelingt es ihm, nachdem er vorher noch selbst gesagt hat, wer er sei' den Gekränkten umzustimmen.

sollen, wenn dabei in den Redenden selbst sich nicht die geringste Vermutung geregt hätte? Zwar hätte der Dichter uns durch zwei Monologe darauf führen können, ohne in den Spielern selbst eine Vermutung des wirklichen Tatbestandes aufkommen zu lassen; aber für den mit seiner Lage völlig zufriedenen Jon wäre eine genügende Begründung für eine solche Aussprache über seine Vergangenheit nicht so leicht zu finden gewesen wie für Orestes I[1]), der in Begleitung des Pylades endlich den Tempel erreicht hat, aus dem er zur Sühne seines Muttermordes das Götterbild entwenden soll. Im Jon fehlte unserem Dichter zu einer längeren Durchführung dieser Aufklärungsarbeit wohl auch der Raum, mußte doch in diesem Stücke für das tragische Moment in der Erkennungsszene noch die ganze Veranlassung geschaffen werden, während diese in der Iphigenie bereits mit der Fabel gegeben war, und liebte es doch Euripides stets durch eingehende Zeichnung der Gemütsstimmungen den Umschwung der Gefühle darzustellen, was eine gewiße Breite der Behandlung voraussetzt.

Mußte aber einmal Jons Vorleben durch eine außer der Handlung stehende Person aufgeklärt werden, so konnte darum nur eine Gottheit wissen. Da wählte der Dichter am besten Apollos Bruder, der sich zudem schon früher des Kleinen angenommen hatte. Eine Gottheit sprach aus denselben Gründen wohl auch im Alexandros[2]), in der Gefesselten Melanippe[3]) und in der Antiope[4]) den Prolog.

Ohne daß wir uns bei allen verlorenen Stücken ein Bild von der Art und Weise der Exposition machen können, läßt sich aus dem Beobachteten doch folgendes feststellen: Wo Euripides die Exposition durch Personen, die am Spiele selbst beteiligt sind, geben kann, tut er es, wechselt aber in der Einzelanordnung ab; nur im Notfalle greift er zu einer Gottheit, die dann wohl mit der Familie oder dem Ereignis in irgend welcher näheren Beziehung steht; diese Mitteilungen erfolgen regelmäßig vor der Begegnung der Spieler.

---

[1]) Orestes I = Orestes in der taurischen Iphigenie; Orestes II = Orestes in der Elektra.

[2]) Alexandros, Sohn des Priamos, wird auf ein Unglück verkündendes Orakel hin ausgesetzt. Nach Jahren, da er schon ein Hirtenknabe ist, hält man am königlichen Hof für ihn eine Leichenfeier. Auch sein Lieblingsstier wird für das Opfer eingezogen. Alexandros klagt vor dem König, bietet sich zu den Wettkämpfen mit den Königssöhnen an, erregt als Sieger deren Zorn, läuft größte Gefahr umzukommen und wird zufällig noch erkannt.

[3]) Melanippe schmachtet gefesselt im Kerker, während ihre beiden ausgesetzten Söhne von der kinderlosen Gattin des Königs Metapontos angenommen wurden. Später selbst Mutter geworden, will die Königin ihre Pflegesöhne gewaltsam aus dem Wege schaffen, doch schützt sie deren Vater Poseidon, weist ihnen den Weg zu ihrer Mutter, die sie befreien. Dann kehren sie mit ihr zu Metapontos zurück, dessen Liebe sie immer genossen hatten und der nun erbittert seine Gattin verstößt, Melanippe zur Gattin nimmt und deren Kinder adoptiert.

[4]) So Taccone und H. Weil. — Wecklein. (Sitzb. d. bay. Akad. phil.-hist. Kl. 1878 II. Bd. S. 170 ff.) teilt den Prolog dem Hirten zu. — Antiope von ihrem Oheim und dessen Gattin hart bedrängt, kommt auf ihrer Flucht an den Ort, wo sie ihre beiden Kinder, die den Anfang ihres Unglücks bedeuteten, einst ausgesetzt hatte. Von den ‚Söhnen' des dortigen Hirten will der eine, Amphion, sie aufnehmen, Zethos weist sie ab. Von Dirke eingeholt, droht ihr der Tod. Da eröffnet der Hirte seinen beiden Pflegesöhnen, daß Antiope ihre Mutter sei. Die Söhne treten nun entschieden für sie ein. Dirke wird elend zu Tode gemartert.

2. Inhalt der Unterweisung.

Als ersten gemeinschaftlichen Zug gewahren wir, daß in den erhaltenen Stücken durchwegs verwandtschaftliche Beziehungen bestehen: Bruder und Schwester, Gatte und Gattin, Mutter und Kind.

Auch die verloren gegangenen Dramen teilen im allgemeinen diese Eigenschaft, so daß unter allen mit Anagnorismos verknüpften Stücken, nur der Philoktetes und der Telephos eine Ausnahme aufweisen; diese beiden Stücke nehmen überhaupt dadurch eine Sonderstellung ein, daß es sich bei ihnen nur um absichtliche Täuschung und Überlistung handelt; dieses Moment begegnet uns zwar auch in anderen Erkennungsstücken, z. B. in der Iphigenie und der Helena, aber dann mit dem Anagnorismos unter den Verwandten verknüpft, und stets so, daß das Erkennen des Betrügers erst nach erfolgter Trennung eintritt. Wir fassen aber hier nur das Wiedererkennen ins Auge, das durch verwickelte Lebensschicksale gehemmt ist, wie es bei dem Anagnorimos unter Verwandten gewöhnlich der Fall ist; dasjenige, in dem Klugheit und Berechnung zur Triebfeder werden, nur insoweit es mit jenem technische Mittel gemeinsam hat.

Es zeigt sich ferner, daß in jedem der erhaltenen Anagnorismosstücke je eine männliche und weibliche Rolle in das Wiedererkennungmotiv sich teilen. Bei den fragmentären Stücken ist das nicht überall der Fall. Nur die Gefesselte Menalippe, Hypsipyle, Antiope, der Alkmeon [1]), Kresphontes [2]), Diktys, Peleus und Oidipus [3]), schließen sich den erhaltenen Anagnorismosstücken an. Völlig bedeutungslos ist diese Verschiedenheit des Geschlechtes, wo es sich nur um die Frage handelt, wem ein kleines, ausgesetztes Kind zugehört; denn dieses kann ja innerlich an dem Ereignis noch gar keinen Anteil nehmen. In solchen Stücken ist dann die Verteilung der Rollen bei den von der Geburt und Auffindung des Kindes berührten Personen durchgeführt. Der Großvater des Kindes grollt jeweilen seiner Tochter, für die das Wiederfinden an sich, wie für Kreusa im Jon, eine Freude wäre, ja er bestraft Alope und Melanippe auf das härteste, während Auge durch Herakles, den Vater des Kindes, der bereits verhängten Strafe entgeht. Im Aigeus und wohl auch im Pleisthenes [4]) spielt die Frau die Rolle der Intrigantin gegen den Stiefsohn, bezw. gegen den eigenen Sohn aus erster

---

[1]) Alkmeon hat seine beiden Kinder dem König von Korinth in Obhut gegeben; aber das Mädchen wandert durch die Intrigue der Königin auf den Sklavenmarkt und kommt so unerkannt und ahnungslos in den Besitz seines eigenen Vaters. Später will er in Korinth Sohn und Tochter abholen, was dort große Verlegenheit bereitet.

[2]) König Polyphontes erschlug seinen Vorgänger und nahm dessen Gattin Merope zur Frau; für die Ermordung ihres in die Fremde geflüchteten Sohnes Kresphontes hat er eine große Geldsumme ausgeschrieben. Von niemandem erkannt stellt sich Kresphontes selbst als sein Mörder und will bei dieser Gelegenheit Polyphontes aus dem Leben schaffen. Aber ermüdet schläft er ein, und Merope steht eben im Begriff, ihn als den Mörder ihrer einzigen Hoffnung zu erschlagen, da wird er durch glücklichen Zufall erkannt und rächt sich und seine Eltern an Polyphontes.

[3]) Dem Oidipus des Euripides liegt dieselbe Fabel zu Grunde, wie dem bekannten sophokleischen Stück.

[4]) Wilamowitz, Hermes 40. S. 131 bezeichnet allerdings die Pleisthenes-Fragmente als nicht euripideisch. — Thyestes hatte Pleisthenes, den Sohn seines ihm verhaßten Bru-

Ehe. Für den Alexandros dürfen wir wohl der Mutter noch mehr Interesse am Wiedererkennen zuschreiben als dem Vater, denn sie ist es, die den Verlust des Sohnes auch nach langer Zeit nicht vergessen kann (Frag. 42—44) und die an den Freuden des Erkennens regen Anteil hat (Frag. 62). Der Oineus enthält wohl eine Frauenrolle, die Oineus und dessen Enkel bei Vernichtung der Feinde mit ihrem Rate unterstützt. Im Philoktetes und im Peleus[1]) fehlen Frauenrollen, in der Ino[2]) dagegen beanspruchen die beiden Gattinnen des einen Mannes das Hauptinteresse. Im Telephos tritt Klytaimestra, die außer von Wecklein allgemein als Mitspielende angenommen wird, auf die Seite der sich verstellenden Titelrolle.

Der Dichter hat somit überall, wo es sich beim Erkennen um ein Wiederfinden handelt, dieses unter Verwandten stattfinden lassen, was ja das Natürlichste, Nächstliegende und in der Praxis am häufigsten Vorkommende ist. Wo er die Frauenrolle nicht vorteilhafter anderswo verwerten konnte, sind die Rollen der Erkennenden unter die beiden Geschlechter verteilt worden; Familienbande sind eben die innigsten, und die Gegenüberstellung der beiden Geschlechter bietet bessere Gelegenheit zur gegensätzlichen Zeichnung der Charaktere.

Was nun hinsichtlich des Ortes beim Wiedererkennen das häufigste ist, daß nämlich von den zwei Personen die eine erst kurz vor dem Erkennen an dem Wiedererkennungsorte eintrifft, ist für den Anagnorismos keineswegs notwendige Voraussetzung. Im Oidipus unseres Dichters leben die sich Erkennenden schon längere Zeit im gleichen Hause, ja in der Ehe verbunden beisammen, und in der Ino dient die erste Gattin schon lange als Sklavin im Hause ihres Gatten.

Für gewöhnlich treffen die Personen allerdings erst im Stücke zusammen; vor allem ist es die Heimat, in der sie sich wiederfinden. In den Stücken, wo kleine Findelkinder wieder heimgebracht werden, haben wir gewissermaßen die niederste Stufe eines Heimkehrmotives, bei dem freilich nicht die Liebe zur Scholle, sondern die Erhaltung des Kindes und die Anerkennung seiner Zugehörigkeit zur Familie die Hauptrolle spielt; und wenn das auch die Kinder selbst nicht erfassen können, so doch deren Mütter, die sowohl innerlich das Schicksal ihres Lieblings begleiten, als auch äußerlich

---

ders Atreus, von dessen ersten Tagen an als seinen einzigen Sohn großgezogen und schickt ihn nun, Atreus zu ermorden; doch kommt Atreus dem Pleisthenes zuvor, und erschlägt ihn, ebenfalls in der Meinung gefangen, er sei der Sohn seines Bruders.

[1]) Neoptolemos wird auf der Heimkehr von Troja nach der Halbinsel Magnesia verschlagen. Dort findet er seinen Großvater Peleus, der sich auf der Flucht vor dem Usurpator Akastus in einer Höhle verborgen hält. Verkleidet gelingt es ihm, Akastus' Söhne bei einer Unterredung zu ermorden und Akastus selbst vor die Höhle des Peleus zu locken. Doch unter göttlichem Schutze entgeht Akastus dem Verderben, verzichtet aber dafür auf den Thron.

[2]) Da König Athamas seine erste Gattin Ino, die ihm zwei Kinder hinterließ, verschollen glaubte, verehelichte er sich abermals. Endlich erhält er Nachricht von Ino; im geheimen kehrt sie zurück, lebt aber aus Rücksicht auf das neue Familienglück, dem ebenfalls zwei Kinder erblühen, unter dem Gesinde. Die zweite Gattin, die um Inos Rückkehr weiß, sie selbst aber nicht kennt, will die Stiefkinder aus dem Wege schaffen. Sie wählt zu ihrer Vertrauten ahnungslos gerade Ino und tötet dann, von ihr betrogen, ihre eigenen Kinder und, und wie sie ihre Tat erkennt, sich selbst. Aber infolge weiteren Unglückes stürzt sich auch Ino mit ihrem Jüngsten ins Verderben.

freud- und leidvoll deren Los teilen. Andere Stücke zeigen dasselbe Motiv der Heimkehr bei Personen, die erst durch das Erkennen innewerden, daß sie Heimat- und Familienrechte gefunden haben, so bei Alexandros, bei Pleisthenes; hier jedoch nur dann, wenn er vor seiner Ermordung durch den Vater noch seine wahren Beziehungen zu dem vermutlichen Bruder seines Vaters erkannte. Stärker macht sich die Liebe zur Heimat als Einschlag des Erkennungsmotives in der Elektra geltend, wo Orestes unter langjähriger Verbannung, seine Schwester aber unter der Verweisung aus dem väterlichen Palast leidet. Wie Orestes II kehren auch im Peleus und Oineus jeweilen der Enkel, im Diktys Danaës Sohn [1]) in ihre Heimat zurück. Da aber in diesen Stücken der Heimkehrende seine Hauptaufgabe darin sieht, den in der Heimat Weilenden an seinen Widersachern zu rächen, so tritt hier dieses Element doch ziemlich zurück, während es im Kresphontes und Aigeus, wo in erster Linie das Schicksal des Heimkehrenden interessiert, wohl nachhaltig betont war. Auch Telephos begrüßt im Prolog (Frag. 696) das Land seiner Ahnen, doch hat er nicht die Absicht, es gegen seine neue Heimat in Mysien einzutauschen.

Übrigens ist es nicht immer die Heimat, wo das Erkennen erfolgt; es können sich auch beide in der Fremde treffen; dann läßt aber Euripides die eine Person schon seit einiger Zeit an dem betreffenden Orte ansässig sein. Sie weiß dann entweder wie im Alkmeon und in der Antiope nicht, oder wenigstens, wie im Jon, nicht sicher, daß sie fern von ihrer Heimat weilt. Iphigenie, Helena und Hypsipyle jedoch sehnen sich schmerzlich nach dem lang entbehrten Vaterland; hier sind dann stets die am Orte der Handlung, also in der Fremde Weilenden die Hauptträger des Heimkehrmotives. — Nur dem Oidipus bringt das Erkennen die Trennung von Heimat und Familie.

Die Exposition sagt aber nicht bloß, wer die Spieler und welches ihre gegenseitigen Beziehungen sind, sie teilt uns auch mit, was die sich Erkennenden voneinander wissen, bezw. nicht wissen. Hier haben wir es mit jenem Elemente zu tun, durch das die Verwendung unseres Motives am meisten variiert wird. Nicht überall nämlich ist die zu überwindende Unkenntnis dieselbe, nicht überall ist sie gleich intensiv, noch dauert sie überall gleich lang. Diese teilweise schon in der Exposition angegebenen Grade der Unkenntnis unter den Spielenden werden aber unten in einem eigenen Kapitel einläßlich behandelt.

Hier sei nur noch kurz darauf hingewiesen, daß uns in der Exposition auch der bevorstehende Verlauf der Handlung angedeutet wird. Im Jon sagt Hermes ausdrücklich, daß Apollo seinen Jon dem Xuthos zuweisen wolle, um selbst als Vater in den Hintergrund zu treten (70), Helena hat die göttliche Zusicherung, daß sie mit ihrem Gemahl heimkehren wird (56ff); also darf der Zuschauer ob der Nachstellungen des Theoklymenos nicht mit ihr, die im Übermaß der Leiden das klare Urteil verliert (279), an der

[1]) Theseus betrachtet wohl die Insel, wo seine Mutter Schutz gefunden, als zweite Heimat.

endgiltigen Rettung verzweifeln. Auch in der Elektra teilt Oreſtes ſeine Abſicht mit, die Schweſter aufzuſuchen (98) und den Vater zu rächen (89). Ebenſowenig fehlt ein ähnlicher Ausblick in der Iphigenie, nur iſt er dort in die Erzählung eines Traumes und eines göttlichen Auftrages gehüllt: Iphigenie ſagt, ſie habe im Traume ihren Bruder dem Tode geweiht (56); Oreſtes aber berichtet, er müſſe auf Apollos Geheiß das Götterbild nach Griechenland bringen. Da der Auftrag, der von einem Gotte kommt, nicht an einer materiellen Unmöglichkeit ſcheitern darf, wird Oreſtes heimkehren, demnach auch ſeine Schweſter erkennen; denn nicht ohne beſtimmte Abſicht hat es der Dichter ſo angeordnet, daß gerade die Schweſter hier das Prieſteramt innehat. Dadurch alſo, daß der gute Ausgang ſicherſteht, iſt auch das Wiedererkennen und die Heimkehr der Geſchwiſter verbürgt; und ich frage mich, ob nicht der Dichter, indem er dem Götterbild eine ganz gleiche Vorgeſchichte gab wie Iphigenie — es kam wie ſie vom Himmel herab —, noch eigens andeuten wollte, daß auch die Prieſterin heimgeführt werden ſoll; er wußte, daß der Zuſchauer das merken werde, und ſo ergab ſich die Notwendigkeit, ausdrücklich zu betonen, daß Oreſtes trotzdem völlig ahnungslos ſei. So fügt denn Oreſtes, nachdem er des Gottes Auftrag mitgeteilt hat, ſofort hinzu:

τὸ δ' ἐνθένδ' οὐδὲν ἐρρήθη πέρα V. 91

(‚was ferner noch geſchehen ſoll, darüber wurde weiter nichts geſagt') und verſteht natürlich darunter nur, daß weitere Einzelheiten über die Ausführung des Auftrages, z. B. über den Aufſtellungsort des Bildes, ihm nicht eröffnet worden ſeien. Der Dichter aber kann darauf, daß der Artemiskult mit einem Heiligtum in Attika erſt am Schluſſe des Stückes durch Athene angeordnet werden ſoll, keinen beſonderen Wert gelegt haben, ſonſt hätte auch Hermes nicht zu Anfang des Jon verkünden dürfen, Jon ſoll Stammvater der griechiſchen Koloniſationen in Kleinaſien werden. Spart er es dort nicht für Athenes Schlußwort auf, ſo wird es ihm auch hier ebenſowenig um dieſen Effekt zu tun geweſen ſein, der zudem bei den Athenern, die doch wußten, wo der Tempel dieſer Göttin ſtand, kaum eine Spannung erzielen konnte. Somit ſtehen dieſe Worte nur des Zuſchauers wegen da; ſie haben zu zeigen, daß Oreſtes gar keinen Einblick in den ihm unmittelbar bevorſtehenden Umſchwung hat.

Auch in den verlorenen Stücken dürfte der Dichter den Verlauf der Handlung in der Expoſition einigermaßen angedeutet haben[1]); liegt ihm doch mehr daran zu zeigen, wie er ſein Problem behandelt, uns über den Ausgang in Spannung zu halten. Das Gefühl des Mitleids wird ja im Zuſchauer, der ſich über das Wiedererkennen zum voraus klar iſt, nicht beeinträchtigt, da er ja immerhin die Spieler unter ihrer Unkenntnis leiden ſieht.

---

[1]) Eine ſolche Andeutung des Kommenden vermutet auch Weil (a. a. O. S. 217) zur Antiope: „le dieu ajouta probablement, que Zeus avait fait choix de ce jour pour amener la reconnaissance de la mère et des fils et il fit entrevoir, sans l'annoncer clairement, le dénoûment de la pièce."

3. Hervorheben des unerkannten Beisammenseins.

Der Dichter begnügt sich jedoch nicht damit, dem Zuschauer in der Exposition die wirklichen Beziehungen zwischen den beiden Hauptspielern aufgedeckt zu haben. Auch wenn die Unerkannten einander bereits gegenüber stehen, macht er immer wieder auf das intime Verhältnis aufmerksam, in dem sie zu einander stehen. Dazu dienen ihm verschiedene Mittel.

a. Anrede.

Es ist allerdings das Nächstliegende, daß ich eine unbekannte Person als ‚Fremdling' und eine Frau, deren Name ich nicht kenne, schlechthin als ‚Frau' bezeichne; aber diese äußerst natürliche Erscheinung stellt Euripides doch bewußt in den Dienst unseres Motives. Einmal sind die Anreden in jenen Dialogen, an denen unerkannte Personen teilnehmen, viel häufiger gesetzt als in anderen. In der Unterredung zwischen Jon und Kreusa (237 bis 400, also in c. 160 Versen) und jener zwischen Kreusa, dem Pädagogen und dem Chore (735—1047, also in c. 320 Versen), die nicht weniger überraschende und mitleiderregende Ereignisse ans Licht bringt, wiederholt sich die Anrede genau ebenso oft, 15 mal.

Ferner stehen diese Anreden gerade in Versen, die besonders stark zum Ausdruck bringen, wie erlösend das Erkennen wirken würde: so wenn Jon seine Mutter fragt, weshalb sie komme (244), worüber sie klage (255), wer ihr Gatte sei (289); dann wieder, wenn er ihr Ahnengeschlecht bewundert (265), als Apollos Sohn sich bezeichnet (309), bedauert, daß es ihm an Erkennungsmitteln fehle (329), sich als Vermittler anbietet zwischen Kreusa und dem Gotte (333), wenn er des Gottes Vergehen nicht glauben will (339), ihr rät, das Orakel nicht zu befragen (372) und nichts zu verlangen, was der Gott nicht geben will (379); Kreusa flicht die Anrede ‚Fremdling' ein, wo sie ihr Unglück erwähnt (264), die Auskunft über ihre Ahnen beginnt (266), den armen Tempeldiener beklagt, weil er seine Eltern nicht kennt (312), und sich die Sehnsucht seiner Mutter vergegenwärtigt (360). Natürlich finden sich diese Worte auch bei der Begrüßung und beim Abschiede, falls nicht ein freundlicher Empfang ganz ausgeschlossen, oder gar durch Schmähungen ersetzt ist [1]). Auch Elektra, die den ‚Boten' des Bruders mit der Anrede ‚Liebster' (229) begrüßte, hat nachher für ihn wieder den Ausdruck ‚Fremdling' (247, 259). Besonders auffällig ist diese Anrede dort, wo sie den Haß der Mutter erwähnt (265), die Unmöglichkeit betont, Orestes zu erkennen (283), dringend mahnt, dem Bruder alles zu melden (303, 332), sich entschuldigt, dem Landmanne die Boten des Orestes verraten zu haben (347). Ja, als der Pädagoge den ‚Boten' schon erkannt hat, redet sie ihn immer noch als ‚Fremdling' an (555, 562). Von Aigisthos vernehmen wir in einem Botenbericht, daß er Orestes ebenso nannte, und zwar gerade wie er ihm das Schwert reichte (817) und von seinen bangen Ahnungen erzählte (831). Auch Menelaos äußert vor Helena sein Erstaunen über die Ähn-

[1]) Siehe unten: ‚Feindselige Gesinnung zwischen den Unerkannten'.

lichkeit dieser ‚Frau' mit seiner Gattin (357, 563). Besonders ergreifend wirkt die Anrede, wenn Orestes I der Priesterin sagt, sie habe keinen Grund ihn zu beklagen (482), und weiter, daß er und Pylades nicht dieselbe Mutter haben (497 f.), daß sie sich mit Recht um Argos bekümmere (542), wenn er sie dann von weiterem Fragen abhalten will (546) und für sich die Todesstrafe in Anspruch nimmt (597); Iphigenie begrüßt ihn und seinen Begleiter (479), freut sich, daß er von Argos kommt (508), fordert ihn zu weiterer Auskunft auf (547), sagt, daß auch sie einen Bruder habe, aber ihn nicht sehe (612 f.), bringt den an ihren Bruder gerichteten Brief (728), und jedesmal zeigt ihre Anrede, daß sie sich Fremden gegenüber glaubt. Auch der Chor wehrt dem ‚Fremdling', die Priesterin zu berühren (798 f.).

Aus den Fragmenten gehören hierher die Begrüßungsworte Alkmeons' an seinen Sohn: *ὦ παῖ Κρεόντος* (Frag. 75) und aus der Antiope: *πόλλ' ἐστὶν ἀνθρώποισιν, ὦ ξένοι, κακά* (Frag. 204), *γύναι* (Frag. 209). Diese Anreden werden vereinzelt noch verstärkt, indem man sie mit *ὅστις ποτ' εἶ* (Iph. 628) oder einer ähnlichen Formel erweitert (Iph. 483, Ion 238, 324; Alkest. 1062, 1092; Hypsi. H. Frag. 3. col. 1 V. 5).

b. Sprechen über den ‚Abwesenden'.

Auch darin liegt ein Hinweis auf das unerkannte Beisammensein, daß man über den Vermißten redet, ohne zu ahnen, daß er zugegen ist. In Gegenwart des ‚Boten', der immer wieder an den ‚Abwesenden' erinnert (243, 260, 274, 282, 391 ff.), wächst in Elektra unaufhaltsam das Verlangen nach dem Bruder, den sie nicht mehr kennen würde, auch wenn sie ihn vor sich stehen sähe (283). Zuerst erklärt sie nur, nichts sei ihr teurer als das Andenken an Vater und Bruder (242), dann klagt sie, daß der Bruder noch in der Ferne weile (245), ja sie kann seine Rückkehr kaum erwarten (263) und sagt ganz entrüstet: ‚Du fragst noch, was er beim Anblick meiner Lage täte? Schämst du dich solcher Frage nicht! Hat es denn nicht den Gipfelpunkt erreicht!" (275.) Nochmals all ihr Elend zusammenfassend verlangt sie dringend, daß der Bote alles getreu an Orestes melde (300—338). Kreusa klagt vor Ion, daß sie kinderlos sei (304, 306), spricht von den ersten Lebenstagen des vermißten Kindes (338 ff.), — gleich wie Antiope (Frg. 207, 208), und beide ernten von ihren Söhnen Mißtrauen (339, Frg. 210), — sagt, niemand wisse, wo es sei, ob es noch lebe (346); warnt Ion, doch nicht durch die Ermordung einer Frau die Pietät gegen seine eigene Mutter zu verletzen (1307). Ion kennt seine Mutter nicht (313, 319), interessiert sich um jene, die ihr Kind ausgesetzt, bemerkt unmittelbar vor dem Erkennen, die Mutter sei ihm leiblich fern, doch schwebe der Name ‚Mutter' ihm stets vor Augen (1277), ja er vergießt um sie Tränen (1370). — Ähnlich wirkt es, wenn Jons und Xuthos' Rede, allerdings ohne daß Kreusa gerade auf der Bühne weilt, sich um Jons Mutter dreht (540—565). — Iphigenie kann ihren Bruder nicht sehen (612 f.), vernimmt, daß man sie allgemein für tot halte (564); und eine förmliche Anrede an den Ferngeglaubten vermittelt sogar das Erkennen (769 ff.).

Der Spieler kann auch unbewußt von sich selbst reden, so Jon, der seine Lebensschicksale nicht kennt; er fragt Kreusa, ob sie vom Gott Nachkommenschaft erbeten wolle (303), ob ihr der Himmel gar nie ein Kind geschenkt habe (305), erkundigt sich, wo das ausgesetzte Kind sei, ob es noch lebe (345), wie es denn umgekommen sein soll (347), und stellt fest, daß der Gott es schnöde verlassen habe (355, 439). Auch Kreusa redet unbewußt von sich, wenn sie Jons Mutter — wie Hypsipyle ihre eigenen Söhne (H. Frg. 3. col. 1. V. 5) — glücklich preist (308), mit ihr um dessen Verlust trauert (324) und Jon fragt, ob er sich nicht auf die Suche nach seinen Eltern gemacht habe (328). Auch Iphigenie fühlt den Schmerz, der Orestens Schwester beim Verluste eines solchen Bruders ergreifen muß (474 ff.), und bezeichnet den Wunsch, daß seine Schwester ihn bestatten möge, als unerfüllbar (629). Alkmeon redet von sich selbst, wenn er dem unerkannten Sohne sagt:

Frag. 75 *ἐσθλῶν ἀπ' ἀνδρῶν ἔσθλα γίγνεσθαι τέκνα,*
κακῶν δ' ὅμοια τῇ φύσει τῇ τοῦ πατρός.

c. Wohlwollen gegen ferner stehende Personen.

Wenn Jon der Priesterin Pythia, die ihn großgezogen hat, in Gegenwart seiner eigenen Mutter, liebevoll wie einer Mutter begegnet (1324), so sehen wir hier eine neue Art des Dichters, unerkanntes Beisammenweilen zu betonen: man erweist einer anwesenden dritten oder einer abwesenden Person jenes Wohlwollen, das eigentlich der unerkannten, anwesenden gebührt. So nimmt Orestes I rührenden Abschied von seinem Freunde, empfiehlt ihm seine in Argos weilende Schwester, sieht sie an seinem Kenotaphion Tränen vergießen (699—710). Iphigenie aber malt sich die Freude ihres, in Argos weilenden Orestes aus, wenn er hört, daß sie noch lebe (639—642). Ja in der Helena führt die Treue gegen die vermeintliche Gattin zur erneuten Trennung von der wirklichen aber unerkannten Gattin (593). Auch das freundliche Benehmen, mit dem man in Gegenwart des wirklichen Verwandten Personen begegnet, die man fälschlich als seine nächsten Familienmitglieder ansieht, dürfte da und dort, z. B. in der Antiope, das Mißkennen der Lage beleuchtet haben. Erhalten ist uns nur, wie sich Alkmeon seinem Sohn gegenüber beklagt, den er bereits erkannt hat, der aber infolge seiner Unkenntnis noch ganz an seinem Pflegevater hängt (Frg. 82). Ähnlichen Eindruck muß auf den Zuschauer, der Alexandros' königliche Abkunft kennt, dessen Verteidigung des Bauern- und Sklavenstandes machen (Frg. 52—57).

d. Feindselige Gesinnung zwischen den Unerkannten.

Am stärksten tritt die gegenseitige Unkenntnis der Personen zu Tage, wenn sich die Unerkannten nicht bloß als Fremdlinge behandeln, sondern sogar als Feinde. Diese feindselige Gesinnung begegnet uns unter den erhaltenen Stücken vor allem im Jon; die Mutter will den Sohn ermorden und dieser wiederum an der Mutter Rache nehmen. Diese Absichten äußern sich auch in Worten: für Kreusa ist es eine wahre Freude, durch die Ermordung des Knaben am Gotte und an ihrem Gatten sich rächen zu können (979), sie selbst sinnt den Mordplan aus, ja sie wird sich umsomehr freuen,

je rascher die Tat vollendet wird (1027); und neben ihr fühlt sich der alte Pädagoge wie verjüngt, weil er den Plan der Herrin ausführen darf, auch der Chor erklärt sich mit Kreusa eins. Selbst als sie ihre letzte Stunde gekommen sieht, gereicht es ihr zum Trost, wenigstens durch ihren Tod den Altar des Gottes entweihen und über den Verächter des Asylrechtes [1]), ihren Feind, noch Fluch bringen zu können (1258, 1311). Jon bestreitet Kreusa, ‚dieser Schlange, diesem Drachen' das Asylrecht an Apollos Altar (1260—1319). So triumphiert auch Kresphontes' Mutter, wie sie bereits das Beil zum Schlage gegen den Sohn erhebt:

ὠνητέραιν δὴ τήνδ' ἐγὼ δίδωμί σοι πληγήν (Frg. 456).

Auch im Aigeus, wo man den Fremdling für einen Thronprätendenten hält, und im Alexandros steigt die Erbitterung so weit, daß ein tötlicher Ausgang bevorsteht, im ersteren ohne Wissen, im zweiten mit Wissen des Verfolgten, dessen Schreckensruf uns noch in Frg. 58 erhalten ist:

οἴμοι θανοῦμαι διὰ τὸ χρήσιμον φρενῶν
ἥ τοῖσιν ἄλλοις γίγνεται σωτηρία.

Wurde in diesen Stücken die feindselige Gesinnung noch im letzten Augenblick behoben, so trat das Erkennen der Kinder durch die Mutter in der Ino und des Sohnes durch den Vater im Pleisthenes erst, nachdem das Erschütternde schon vollbracht war, also zu spät ein.

Solchen Mordszenen gehen dort, wo sie nicht, wie von Kreusa gegen Jon, von Aigeus gegen Theseus, auf Schleichwegen angebahnt werden, heftige Auseinandersetzungen mit dem Gegner voraus. So fehlt es Jon, als er zum zweitenmal mit seiner Mutter zusammentrifft, wahrlich nicht an harten Ausdrücken (1262 f.), nicht an bitteren Vorwürfen (1273, 1279 f., 1286, 1290, 1300, 1302), selbst bis in die Erkennungsszene hinein (1396, 1406, 1410); auch Kreusa ist gereizt (1291, 1293, 1295, 1303, 1305). Ähnliches finden wir im Alexandros; denn in Frg. 59 ist es wohl der Sohn, der zu seinem Vater spricht:

ἐκ τῶν ὁμοίων οἱ κακοὶ γαμοῦσ' ἀεί,

und ihn oder seine Brüder treffen auch die Worte: Frg. 57

ὦ παγκάκιστοι καὶ τὸ δοῦλον οὐ λόγῳ
ἔχοντες, ἀλλὰ τῷ τρόπῳ [2]) κεκτημένοι.

‚O ihr schandbare Menschen, zwar trägt ihr Skavennamen nicht, doch Sklavenart.' Alexandros hatte eben als wackerer Hirtenknabe den Sieg über die an feineres Leben gewöhnten Prinzen am Hofe von Troja errungen, und nun kam deren ganze Abneigung gegen den fremden Bauernknaben zur Geltung; der König nahm ihn, der sich energisch verteidigte, zuerst in Schutz, muß ihn dann aber fallen gelassen haben: das wird wohl neben seinen Söhnen vor allem die Gattin erreicht haben; das oben angeführte Frg. 59 scheint mir es nahe zu legen, und Frg. 48 mit der Anrede *Πρίαμε* und

[1]) Kreusa bezieht zwar ihr Wort, ‚wir fügen Leid zu dem, der uns beleidigt hat', (1311) auf Apollo, aber wenn Jon es von sich versteht (1312 ff.), wird sie nichts dagegen gehabt haben, daß sie außer dem Gotte auch dem Jüngling Leides zufügen kann.

[2]) Konjektur von F. G. Schmidt (Vergl. Nauck, Frg. 57).

seinem ganzen Inhalt paßt wohl besser in den Mund seiner Gattin als in den eines seiner Söhne; sie wohl kann ihm am besten sagen:

σοφὸς μὲν οὖν εἶ, Πριαμίδ', ὅμως δέ σοι λέγω·
δούλου φρονοῦντος μᾶλλον ἢ φρονεῖν χρεών
οὐκ ἔστιν ἄχθος μεῖζον οὐδὲ δώμασιν
κτῆσις κακίων οὐδ' ἀνωφελεστέρα.

Zudem scheint es unwahrscheinlich, daß die Gattin, die am meisten um den verstorbenen Sohn trauert und an seinem Wiederfinden den regsten Anteil nimmt, an dem Konflikt völlig unbeteiligt gewesen sein sollte, zumal da die Frau in den anderen Erkennungsstücken einen so hervorragenden Einfluß auf die ganze Handlung ausübt, ja im Mittelpunkt derselben steht.

Die feindselige Gesinnung brachte also in all diesen Stücken den Höhepunkt, der entweder in dem Verwandtenmord oder in dessen unmittelbar bevorstehender Vollstreckung bestand. Auch in der Iphigenie ist die Gefahr vorhanden, daß die Schwester den Bruder töte; doch hat dieser Konflikt sich nicht aus der feindseligen Gesinnung der Geschwister herausgebildet, sondern aus der Amtspflicht der Schwester. Aber die persönliche Feindseligkeit durfte dem Dichter nicht fehlen; daher will Iphigenie diesmal gegen alle Griechen hart sein (350), Orestes aber erkennt nicht, daß sie nur mit Widerwillen ihres Amtes waltet, und läßt sie es daher fühlen, was die Barbaren an ihm gefehlt haben (482—506). Gewiß, um diese Abneigung bei Iphigenie zu ermöglichen, hat Euripides es so angeordnet, daß der Bote zuerst die Gefangennahme meldet und dann erst die Fremden bringt, bei deren Anblick Iphigeniens Bitterkeit wieder weichen muß. Er hat somit die feindselige Stimmung dem Begegnen vorausgestellt und sie nur noch schwach in der Szene unerkannten Beisammenseins nachwirken lassen. Auch auf Seite des Orestes ist gewissermaßen ein feindseliges Verhalten, ein Widerwille gegen die Vereinigung mit der Schwester schon dadurch zur Darstellung gelangt, daß er, nur durch das Geschick gezwungen, nach Tauris kommt, nur mit Gewalt und nach äußerster Gegenwehr in den Tempel, also zu seiner Schwester, gebracht wird. Der Dichter hebt dieses Widerstreben nachdrücklich hervor; Angst begleitet Orestens erstes Auftreten (67 ff.), das ganze Unternehmen will er wieder fallen lassen (103). Vor allem soll das erste Epeisodion in uns Gefühle des Mitleids erregen, wie wir sie beim Anblick der Mordszenen im Jon, Kresphontes, Alexandros, Aigeus empfinden. 260—339 sehen wir nämlich den vom Wahnsinn verfolgten Orestes durch die Gefangennahme in noch größeres Unglück geraten. Seine Bedränger sind rohe Barbaren, die über den Fang laut jubeln. Und wenn es uns auch tröstet, daß ja durch all dieses Unheil Orestes seiner Schwester näher kommt, unsere Zuversicht wird gedämpft, wenn wir Iphigenie gegen jeden Ankömmling erbittert sehen (344 ff.). Ernstes Bangen bemächtigt sich unser: Wie? wenn sie, die ihre Feinde hinmorden möchte (354 ff.), ihren Bruder opfern würde, wenn sie, die mit Entsetzen an ihr Schicksal in Aulis zurückdenkt (361 ff.), dem Bruder dasselbe Los bereiten sollte, wenn sie, die über jede Eilfertigkeit beim Abschied vom Bruder heute noch Reue empfindet (372 ff.), an ihm ihr trauriges Amt vollziehen würde, vor dem sie eigentlich in tiefster Seele

einen Abscheu hat (380 ff.)! Zudem wirkt die ganze Szene frostig durch den Mangel jeder liebevollen Beziehung zwischen den beiden Geschwistern, während das folgende Epeisodion gerade in der entgegengesetzten Art und Weise durch die freundliche Annäherung unser Mitleid erregt.

Wir sehen also in der Iphigenie gegenüber den Stücken wie Jon die Szene feindseliger Gesinnung weiter von dem Erkennen weggerückt. Sie fällt sogar vor die Begegnung. Damit deckt sich die Helena, die ja überhaupt ihrem Aufbau nach ganz mit der Iphigenie übereinstimmt. Wie dort Orestes, kommt hier Menelaos, nur durch Stürme verschlagen, in das Land, wo seine Gattin weilt (400 ff.), und wird zudem von der Türhüterin am königlichen Palast recht barsch abgefertigt (437–464). Daß diese es eigentlich gut mit ihm meint, vernehmen wir erst, als sie sich wieder entfernt. Allerdings ist die Pförtnerin nur Nebenspielerin, aber wir empfinden es als eine Abweisung von Helenas Seite, wenn ihre Dienerin so handelt. Übrigens hat ja auch Helena selbst für Menelaos keine freundliche Begrüßung.

Damit kommen wir auf jene Dramen zu sprechen, in denen die feindselige Gesinnung vor allem im Augenblick der Begegnung zum Ausdruck kommt. Hier ist die Situation zwar nicht so gefährlich, wie in jenen erschütternden Szenen, die durch die feindselige Gesinnung die Katastrophe herbeiführen, doch entbehrt sie auch hier nicht der tragischen Wirkung. Helena flieht beim Anblick ihres Gatten, als sei er ein fremder Häscher, der es auf ihr Leben abgesehen hat (550 ff, 554). Nicht anders ist es Elektra zu Mute, als sie dem Bruder begegnet (215 ff., 221, 223, 225); und daß die beiden Fremdlinge die Erschrockenen zu beruhigen suchen, hilft nichts, nur der Gewalt gibt Elektra nach (227), erst am schützenden Altar kann Helena sich wieder fassen (556). Auch von Seite der Nebenspieler Elektras ist der Empfang des Ankömmlings nicht besonders herzlich; der Landmann, der die Fremden allein mit Elektra sieht, ist argwöhnisch, und Elektra muß ihn sogleich über den Grund ihrer Unterhaltung aufklären (341 ff.), der Pädagoge aber sieht in dem vornehmen Äußern der Fremden keine Garantie für ihren innern Wert (550 ff.).

Setzt in diesen Stücken das gespannte Verhältnis gleich beim Begegnen ein, und zwar in möglichst hohem Grade, so zeigt sich die feindselige Gesinnung des Zethos gegen seine unerkannte Mutter Antiope erst, nachdem sie den Grund ihrer Flucht auseinandergesetzt hat und auf eine hilfreiche Aufnahme rechnen zu können glaubt. Und dieser unfreundliche Empfang erhält nicht etwa wie in andern Stücken seine besonders grelle Beleuchtung durch den gleich folgenden Umschwung in der Gesinnung der anfänglich aufgebrachten Person (El. 229, Hel. 566), vielmehr ist der Gegensatz durch das Mitleid erzielt, das Zethos' Bruder für die Bedrängte hegt. Nach Taccone [1]) gehört in diese Unterredung zwischen Antiope und den beiden Söhnen folgende Reihe von Bruchstücken, Frg. 204, 205, 207, 208, 211, 189, 212, 200, 209, 214, 215.

Bei der Äußerung der feindseligen Gesinnung haben wir noch auf ein ganz

[1]) a. a. O. 236 ff.

besonders tragisches Element zu achten. Fast überall geht bei der Frauenrolle der Haß gegen den Anwesenden aus der Liebe zum Ferngeglaubten hervor. Welchen Wert der Dichter darauf gelegt hat, zeigt uns vor allem Kreusa. Der Pädagoge hat ihr bereits den Plan, den Jüngling als Thronprätendenten aus dem Weg zu schaffen, entwickelt (808—856). Aber es ist, als hätte sie es nicht gehört; erst nachdem sie die Geburt und Aussetzung ihres Kindes und dessen vermeintliche Vernachlässigung von seiten des Gottes mitgeteilt hat, also erst im Schmerz um den verlorenen Sohn, geht sie auf das Ansinnen des Alten ein, durch eine Gewalttat ihrer Erbitterung Luft zu machen. Doch am Gotte selbst wagt sie sich nicht zu vergreifen (972 ff.), ihren Gemahl zu ermorden bringt sie nicht über sich (976 f.), aber auf die Aufforderung, Jon aus dem Wege zu schaffen, geht sie mit Freuden ein (978 f.). Ähnlich meint Kresphontes' Mutter durch Ermordung des ‚Fremden' den Tod ihres Sohnes zu rächen, und Theonoe schafft ‚Inos Kinder' aus dem Weg, um so den eigenen des Vaters Liebe und Thron zu sichern. Und wenn Hekabe ebenfalls an Alexandros' Beseitigung gearbeitet haben sollte, so wäre es nur im Interesse der andern Söhne geschehen, also doch auch wieder aus Kindesliebe. Die Liebe zum Abwesenden, die Trauer um den Toten ist auch für Iphigenie der einzige Grund, diesmal gegen jeden Griechen hart zu sein (349 f.), obgleich sie sonst jedem ihrer Opfer eine Träne nachweinte. In Ägypten ist man nur deswegen jedem Griechen feind, weil man weiß, wie sehr Helena an ihrem ersten Gemahl hängt, und sie selbst flieht nur deswegen vor dem Fremden, weil sie in ihm einen Häscher ihres Bewerbers erblickt, dessen Wünschen sie aus Liebe zum ersten Gemahl nicht zu Willen ist (541 f.). Bei Elektra fehlt dieser Zug. Admet hingegen sehen wir mit aller Entschiedenheit gegen die Aufnahme seiner unerkannten Gattin eifern; er will nicht durch ihre Gesichtszüge an seine Alkestis erinnert werden (1045 ff.), er will seiner ersten Gattin, die für ihn in den Tod ging, die Treue bewahren, und erklärt bei seiner endlich erzwungenen Einwilligung seinem Freund: ἄναξ, βιάζῃ μοῦ θέλοντα δρᾶν τάδε (1116). Aber hier trägt die ganze Abwehr nichts Tragisches an sich, weil der Knoten jederzeit durch Herakles gelöst werden kann.

e. Freundliche Gesinnung zwischen den Unerkannten.

Doch nicht bloß feindselige Begegnung, sondern auch dessen Gegenteil, verwendet der Dichter, um unerkanntes Beisammensein zu betonen. Wenn wir Jon und Kreusa beim ersten Begegnen so schnell sich verstehen, Jon mit Ehrfurcht die Pilgerin begrüßen (237 ff.), ihrer Tränen achten (241 ff.), den Schmerz ihrer Kinderlosigkeit nachfühlen sehen (307), oder wenn Kreusa Jons teilnehmendes Wesen lobt (247), des elternlosen Knaben Schicksal beklagt (312, 320), dann wünschen wir beiden, daß sie nicht länger unter der Trennung leiden mögen. Und Jon bewahrt diesen feinen Takt auch, da er in ihr seine Stiefmutter sieht, aus Rücksicht auf sie will er nicht nach Athen (607 ff.), und aus dem gleichen Grunde wird das Erkennen zwischen ihm und Xuthos geheimgehalten (654 ff.). Selbst ohne es zu ahnen äußert

er sein Mitleid mit ihr, wenn er die ‚andere Frau' beklagt, die ebenfalls ihr Kind ausgesetzt habe (355); und ebenso fühlt Iphigenie es nicht, daß sie mit dem Lob des Racheaktes, den Orestes an Klytaimestra vollzogen hat, für den ‚Fremden' selbst ein wohltuendes Wort spricht (559). Doch auch die ganze Persönlichkeit, die vor ihr steht, seine ganze Erscheinung und die seines Begleiters flößt ihr Ehrfurcht ein (474), wie auch Hypsipyle beim ersten Anblick der beiden Söhne von ihrer stattlichen Erscheinung eingenommen ist (H. Frg. I. col. 1. 4f.); und die Begegnung zwischen Antiope und ihren Söhnen denkt sich Weil nicht anders. Diese Hochschätzung wächst nun bei Iphigenie, je näher für Orestes die Todesstunde, die Opferung durch die Schwester, rückt; das gerade ist es, was in diesem Stücke dem unerkannten Beisammensein der beiden Geschwister seinen besondern Charakter verleiht. Wenn die Schwester unter solchen Umständen seine feine Bildung (591), seine Freundesliebe lobt (609), sich ihren Bruder gleich edel wünscht (611) und den Fremden als Argiver wie eine Schwester ehrenvoll bestatten will (630), ja wenn sie sich noch entschuldigt, daß sie eben in ihrem Priesteramt nur strenger Pflicht Folge leisten müsse (637), dann wirkt der Gegensatz zwischen grausamer Härte und liebender Hinneigung gewaltiger, als wenn, wie gewöhnlich, diese beiden Beziehungen zum Unerkannten sich nacheinander abspielen, sei es daß die freundliche vorangehe, wie im Ion und den ihm gleich gebauten Stücken, mit ihrem erst nach Beginn der Handlung veranlaßten Konflikt, sei es, daß der feindlichen die erste Stelle eingeräumt ist, wie dort, wo vor dem Erkennen keine neue Katastrophe mehr droht, sondern das Erkennen die Lösung eines bereits bestehenden Konfliktes oder doch die notwendige Voraussetzung dazu bildet. Diese letztgenannte Reihenfolge finden wir in der Elektra, da hier das feindselige Verhältnis mit dem Augenblick sich bessert, da Orestes sich für den Boten ihres Bruders ausgibt; ὦ φίλτατε (229) ist das erste Wort, das Elektra nun für ihn hat, und als ihr Gatte die Fremdlinge zu einer Erfrischung in sein dürftiges Häuschen einlädt, da findet Elektra die Bewirtung für die ‚vornehmen Herren' doch zu bescheiden (405). Auch Orestes ist freundlich, er lobt die herzliche Aufnahme (391 ff.). — Die Helena gehört ebenfalls zu dieser Gruppe, nur fällt bei ihr die liebevolle Annäherung, die auf den kurzen feindseligen Empfang folgt, bereits mit dem Erkennen zusammen. Menelaos aber findet immerhin noch Gelegenheit, von der Unerkannten, — allerdings nur wegen ihrer Ähnlichkeit mit seiner Helena (591), und ohne daß darin irgend ein Trost für die abermals betrübte Gattin läge (594 ff.), — in höflicher Weise Abschied zu nehmen.

In der Hypsipyle war die erste Begegnung freundlich. Zu einer feindseligen muß es nachher noch gekommen sein, und zwar dürfen wir annehmen, daß die Söhne über die Fahrlässigkeit der Magd entweder zu Gericht saßen [1]) oder, falls sie entflohen war, ihr nacheilten [2]), um sie der erbitterten Herrin auszuliefern oder, was das Wahrscheinlichste ist, ‚daß die Söhne

[1]) Hartung, Eurip. restitutus II. S. 431, 437 f.
[2]) Petersen, Hypsip. Rh. M. 68, 588.

von Eurydike den Auftrag erhielten, die Mutter zu fesseln und an der scheinbar Schuldigen das Todesurteil zu vollziehen.'[1]) Daß sie nämlich einen starken Anteil an ihrem Mißgeschick haben werden, ja daß sie es schließlich sein werden, die es besiegeln, scheint schon in den wenigen Worten der ersten Unterredung angedeutet zu sein. Die Söhne sagen dort, die Magd (Hypsipyle) möge ihnen ruhig Einlaß gewähren, da sie keine Ansprüche machen (*ἔχομεν δ' ὅσων δεῖ*), dem Hause nicht lästig fallen werden (*τί ποτε λυπηροὶ δόμοις ἐσόμεσθα τοῖσδε*), und ihr Aufenthalt im Hause gar keine Veränderung für Hypsipyle mit sich bringen werde (*τὸ δὲ σὸν ὡς ἔχει μενεῖ* H. Frg. 3. col. 1. 9 u. 10). Damit will aber der Dichter nicht nur die rücksichtsvolle Gesinnung gegen Hypsipyle aussprechen, die den Zuschauer als Kenner der Lage besonders ansprechend berührt. Vielmehr müssen wir uns erinnern, daß, wenn in ähnlicher Szene Menelaos am Palaste anklopft, nicht nur die feindselige Gesinnung, der er begegnet, ausgedrückt werden soll, sondern gerade deswegen die Magd immer wieder hervorheben muß, der Fremde habe hier nichts zu suchen, komme ungelegen, falle lästig, weil dies mit der Wirklichkeit, mit dem weiteren Fortgang des Stückes in direktem Widerspruch steht. Sollte dieser Widerspruch zwischen der ersten und zweiten Begegnung nicht auch hier schon ausgedrückt sein, wenn Thoas, der eine der Söhne, hervorhebt, er werde dem Hause nicht Unannehmlichkeiten und Hypsipyle im besondern keinen Nachteil verursachen? — Auch die Erregung der Mutter gegen die Söhne scheint aus den Fragmenten erschlossen werden zu können. Gegen das kleine Kind, das sie zu pflegen hat, ist sie voll Liebe und Hingabe; sie singt ihm und sucht es mit Spielzeugen zu beruhigen. Nachdem es in einem unbewachten Augenblicke dem Drachen anheimgefallen ist, bleibt sie untröstlich und beruft sich zum Beweise ihrer Unschuld noch im Angesichte des Todes darauf, daß sie das Kind wie ihr eigenes aufgezogen habe (*πλὴν οὐ τεκοῦσα τἄλλα γ' ὡς ἐμὸν τέκνον στέργουσ' ἔφερβον*, H. Frg. 34, col. 1. 11 f.), daß sie es schon im eigenem Interesse (*ὠφελημὶ ἐμοὶ μέγα* a. a. O.) nicht getötet haben würde, weil es ihr ja einst aus Dankbarkeit die Freiheit hätte schenken können[2]). Die Liebe zu diesem Kinde nun ist doch wohl ein Gegensatz zu einem unfreundlichen Benehmen gegen die eigenen Söhne, denen sie vielleicht beim zweiten unerkannten Beisammensein heftige Vorwürfe machte, daß sie nicht entschiedener für sie eintraten; und im folgenden Verse werden wir wirklich an diese erinnert, wenn die hartbedrängte Mutter wünscht, daß ihr doch die Söhne, die der Vater einst auf der Argo mit nach Kolchis nahm, zu Hilfe eilten:

ὦ πρῷρα καὶ λευκαῖνον ἐξ ἅλμης ὕδωρ
Ἀργοῦς, ἰὼ παῖδ', ὡς ἀπόλλυμαι κακῶς. a. a. O. V. 13 f.

Aus einer solchen aufgeregten Szene zwischen Mutter und Söhnen dürfte wohl H. Frg. 24 stammen:

κακοῖς τὸ κέρδος τῆς δίκης ὑπέρτερον. — .
Ἔξω γὰρ ὀργῆς πᾶς ἀνὴρ σοφώτερος (H. Frg. 25)

---

[1]) Wecklein, Sitzb. d. bay. Akad. phil.-hist. Kl. 1909. 8. Abhandl. S. 12.
[2]) Vergl. Petersen, Euripides Hypsip. Rh. M. 68, 586.

könnte dann dem ob dieser Bemerkung aufgebrachten Thoas gelten, sei es aus Hypsipyens oder — aus Euneos' Mund; denn bei diesem Anlaß wird auch der verschiedene Charakter der Brüder zu Tage getreten sein; Thoas ist ja Krieger, Euneos Musensohn (H. Frg. 41, col. 2, 101.), also derselbe Unterschied, wie in der Antiope; so tritt Euneos für die Bedrängte ein, während Thoas sich gegen sie ausspricht; diese Annahme ist umso berechtigter, als der freundliche Ton, der in der ersten Begegnung angeschlagen wurde, nur ganz kurz zur Geltung kommen konnte.

Ein längeres Fragment aus der Melanippe zeigt uns, wie der Dichter solches Wohlwollen noch in anderer Weise verwertet: er läßt dort wo Mißtrauen am Platze wäre, volles Vertrauen, ja Liebe walten. Melanippes Söhne hielten sich für wirkliche Kinder ihrer Adoptivmutter; und als deren Brüder, von ihr beauftragt, die Adoptivkinder ermorden wollen, bitten die Bedrängten gerade im Vertrauen auf die vermeintliche Liebe ihrer Mutter um Erbarmen, Frg. 495, 15 ff.

μητρὸς ὦ κασίγνητ[οι φίλης
τί δρᾶτ'; ἀποκτείνοντες ο[ὓς ἥκιστα χρῆν
φωρᾶσθε· πρὸς θεῶν δρᾶτ[ε μηδαμῶς τάδε,

und erst in solch tragischer Stunde erhalten sie von den Mördern die Aufklärung, Frg. 495, 19 ff.

ὡς ἔφυσα[ν ἐκ δούλης ποθέν,
κοὐ δεῖ τύραννα [σκῆπτρα καὶ θρόνους λαβεῖν
πρεσβεῖ' ἔχοντ[ας δυσγενεῖς τῶν εὐγενῶν.

Melanippes Söhne können sich allerdings der Mörder erwehren und so ist ihr Schicksal weniger tragisch als das des Oidipus, für den die Trennung von seiner Gattin umso schmerzvoller sein muß, je mehr er sich in ihr und seinen Kindern trösten will, nachdem er im ersten Teile des Dramas, als Laios' Mörder erkannt, des Augenlichtes und des Thrones verlustig ging.

* * *

Das unbekannte Beisammensein wird also stets besonders hervorgehoben, und als Mittel dazu bieten sich die Anrede des Verwandten als Fremdling, Gespräche über den Vermißten, Wohlwollen gegen Personen, die es nicht in dem Maße verdienen, wie die unerkannte Person, der man es vorenthält, feindselige Gesinnung, die in Mordversuchen, Wortgefechten, Widerstreben gegen eine Vereinigung zu Tage tritt und sehr oft durch die treue Hingabe an den Vermißten verursacht ist, und endlich freundliches Begegnen.

Neben diesen Mitteln auf unerkanntes Beisammenweilen hinzuweisen, bedient sich Euripides hie und da doppelsinniger Wörter, z. B. des Verbes *προσήκειν* (Jon 433, Iphig. 550), das ‚mit jemandem etwas zu schaffen haben, jemandem etwas angehen' oder ‚mit jemandem verwandt sein' bedeuten kann. — Ferner werden Aussagen zu eng gefaßt. So weiß Iphigenie (475 ff.) nicht, daß auch ihr ein unerwartetes Schicksal bevorsteht, Elektra nicht, daß Orestes, noch in ganz anderem Sinne als *ποθεινός* kommt (515), auch ahnt sie bei ihrem *πάντως εἰμὶ σή* (227) nichts von ihrer Verwandtschaft

und Interessengemeinschaft mit Orestes. Menelaos könnte Helena gegenüber mehr behaupten als nur: *οὐ κλῶπες ἔσμεν* (553). Anderseits dürfte sich Jon in noch weit wortgetreuerem Sinne als *Διὸς παιδὸς πας?* (559) bezeichnen, wenn er Apollo, und nicht bloß Xuthos, diesen entfernteren Abkömmling des Zeus, als seinen Vater kennte; auch hätte der Sohn der Königin Kreusa Anspruch auf größere Freude, als nur auf den Stolz, kein Sklavensohn zu sein (555). — Auch falsche Behauptungen werden geäußert; Elektra erklärt:

ἀπὼν ἐκεῖνος, οὐ παρὼν ἡμῖν φίλος 245

und weist des alten Dieners richtige Vermutung, daß Orestes Agamemnons Grab besucht habe, entschieden zurück (524 ff.). Orestes I meint, seine Ankunft in Tauris könne ihm keinenfalls erwünscht sein (516), Jon, Kreusa gehe ihn nichts an (433 f). [1] — Außerdem stößt ein Spieler dann und wann auf richtige Vermutungen. [2]

II. Stufen des Wiedererkennens in den Spielern.

1. Gemütsverfassung der Spieler vor dem Begegnen.

a. Die Frauenrollen.

Iphigenie tritt bei Beginn des nach ihr genannten Stückes aus dem Tempel, um dem Bruder ein Totenopfer darzubringen. Helena eröffnet ihr Drama als Schutzflehende an Proteus' Grab. Beide haben Grund, sich über ihr Leiden zu äußern; Iphigenie sagt ausdrücklich, daß sie Erleichterung suche in der Aussprache an den Äther, wie auch Elektra, bevor sie des Landmannes gewahr wird, der Nacht ihr Leid klagt. Aber leider vernehmen wir bei Iphigenie und Helena das, was sie zu dieser Eröffnung treibt, erst am Schlusse des von ihnen vorgetragenen Prologes, und so wirkt dieser kaum weniger schablonenhaft, als wenn Hermes oder der Landmann in der Elektra ihn hersagt. Allerdings wird bei der Aufführung sich in Ton und Geberde doch ein Unterschied gezeigt haben, weil eben die an der Handlung innerlich Beteiligten schon vom ersten Wort an die Stimmung durchblicken lassen mußten, die sich gleich darauf so ergreifend äußert; aber sowohl in der Iphigenie als in der Helena ist auch die Partie, jene von dem neu eingetretenen Unheil berichtet, ziemlich ruhig gehalten; die Tiefe der Ge-

[1] Über die in diesem Kapitel öfters herangezogenen Amphibolien, d. s. Redensarten, wo „nicht die Bedeutung der Worte an sich von dem Sprechenden, dem Erwidernden oder den Zuhörern verschieden genommen werden, sondern dieselben durch die Verschiedenheit des Wissens über die zugrunde liegenden Tatsachen eine verschiedene Beziehung erhalten" (Bonitz in den Sitzungsberichten der Kais. Ak. der Wiss. in Wien phil.-hist. Kl. 1855 S. 31 und in der Zeitschrift f. österr. Gymn. 1856 S. 634), vergleiche Trautner a. a. O. — Bei dem Hinweis auf das unerkannte Beisammensein handelt es sich vorzüglich um die objektive Amphibolie oder die tragische Ironie, bei der der Redende selbst des doppelten Sinnes seiner Worte nicht achtet, sondern dieser nur vom Zuschauer erfaßt wird. Die subjektive Amphibolie kommt vor allem bei der Retardation des Erkennens zur Geltung, wo ein Spieler, um nicht erkannt zu werden, mit Absicht so spricht, daß er vom Gegenspieler in anderem Sinne verstanden wird.

[2] Siehe unten: ‚Vorausgehende Mitteilungen'.

mütsempfindungen kommt erst in der nach der Exposition einsetzenden lyrischen Partie zum Ausdruck, bei der gewöhnlich die Frauenrolle den Chor, dem eigentlich diese Gesangsnummer als Einzugslied zukommen würde, stark zurückdrängt. Daß nun Elektra in erregte lyrische Weisen ausbreche, dazu liegt keine besondere Veranlassung vor; ihre Klagen sind der schmerzliche Ausdruck ihrer unverdienten, erniedrigenden Stellung; wir bekommen ein Bild ihres täglichen Gemütszustandes, und wir fühlen ihr Leid nur umso heftiger nach, je deutlicher wir sehen, daß ihre Wunde, nach Jahren noch nicht vernarbt, von Tag zu Tag heftiger brennt, weil der Rächer noch immer ausbleibt. Bei den beiden andern Frauen gewahren wir allerdings auch, daß sie sich mit dem Leiden selbst nach Jahrzehnten nicht abfinden können, aber zu einer so intensiven Schmerzensäußerung wie bei Elektra mußte nach des Dichters richtigem Empfinden eine besondere Veranlassung vorhanden sein. Während sie für Iphigenie in dem Traumgesicht der verflossenen Nacht noch außerhalb des Dramas liegt, setzt sie für Helena mit der Teukrosszene ein. Auch Kreusa tritt in trauriger Stimmung auf, aber zu verzweifelter Klage gibt erst die weitere Entwicklung der Handlung Anlaß.

Was ist nun bei den weiblichen Rollen der Grund dieser Traurigkeit, die sich, wie wir sehen werden, auch in den verlorenen Stücken zeigt? Mit Beantwortung dieser Frage geht Hand in Hand die Erkenntnis, daß diese Leiden zu Beginn des Stückes sich nicht überall in gleicher Stärke zeigen. Jokaste, die wir am ehesten in freudiger Stimmung erwarten dürften, müssen wir hier ausschalten; sie ist wohl erst aufgetreten, nachdem Oidipus im ersten Teile des Stückes sich als des Laios' Mörder erkannt und des Augenlichtes beraubt hatte; sie hat also Oidipus Träger dieser traurigen Stimmung zu Beginn des Stückes sein lassen. Vielleicht am ruhigsten zeigt sich Kreusa mit ihrer stillen Hoffnung auf ein gutes Orakel und mit ihrer durch die Nachricht aus dem Trophoniusheiligtum geweckten Zuversicht; ein solch froher Ausblick wird wohl bei jenen Frauen gefehlt haben, die ihre Kinder aussetzten; und bei der Weisen Melanippe, die eben erst den Kleinen forttragen ließ, werden wir diesen Trennungsschmerz noch am meisten nachfühlen können. Ähnlich betrauert wohl auch Kresphontes' Mutter, daß ihr Sohn von ihrem zweiten Gatten verfolgt wird, hat sie doch eben wieder auf geheimen Wegen an den Verbannten einen Boten geschickt. Hypsipylens Klagen, die sich in die Parodos des Chores mischen, sind uns noch erhalten; ihre Gedanken sind immer bei der Argo, die den Gatten mit den zwei Kindern an Bord führte (H. 3, col. 2, 19 f.; col. 3, 1—15; col. 4, 1—19). Auch Alexandros' Mutter ist nach Jahren noch voll Trauer über den Verlust ihres Kindes; man redet ihr zu

παλαιὰ καινοῖς δακρύοις οὐ χρὴ στένειν (Frag. 43),

κάμπτειν τῷ χρόνῳ λύπας χρεών (Frg. 44),

worauf sie antwortet:

χρῆν· τοῦτο δ' εἰπεῖν ῥᾴον ἢ φέρειν κακά.

Zu ihrem Troste werden auch für den längst Verschollenen Leichenspiele angesagt. In ähnlichen niederdrückenden Verhältnissen finden wir Elektra,

die aber vor allem unter der erlittenen seelischen Kränkung und unter der unerfüllten Sehnsucht nach dem rächenden Bruder leidet. Helena lebt in solcher Angst vor ihrem Bewerber, daß sie an heiliger Stätte Schutz suchen muß; ebenso Danae im Diktys. Bei Antiope aber mischt sich in den Schrecken der Flucht, die sie an den Ort des Erkennens führt, auch der Schmerz über die bittere Aussetzung ihrer Kinder, an die sie diese Gegend erinnert. Auf Grund der Fragmente 203—213, die uns zeigen, daß die Unterredung zwischen Mutter und Söhnen auch die Aussetzung der Kinder berührte, hat sich Weil [1]) ihr erstes Auftreten, das mit dem Begegnen ihrer unerkannten Kinder zusammenfällt, folgendermaßen gedacht: „Antiope, en se trouvant dans ces lieux en regardant les deux jeunes hommes dont elle implore l'hospitalité, quelles réflexions, quels sentiments ont dû l'assaillir! Ses enfants, s'ils avaient vécu, auraient à peu près le même âge, la même taille, elle serait la plus heureuse des mères: la vue de ces étrangers lui fait sentir doublement la grandeur de sa perte, et réveille toutes ses douleurs. Involontairement, vaincue par une émotion qu'elle ne peut maîtriser, elle laisse échapper sa douloureuse histoire. Amphion est ému, il veut qu'on accueille la belle infortunée, mais le dur Zethos la repousse."

Dieses Leiden erhält jedoch gewöhnlich im Verlauf der Handlung noch eine Steigerung, die sich auf verschiedene Weise ergeben kann, bei den Müttern, die ihre Kinder verborgen halten müssen, durch die Auffindung und Identifizierung des Kindes, bei Jokaste durch die Erkenntnis des blutschänderischen Verhältnisses, in dem sie zu Oidipus steht, also jeweilen durch den Einblick in die tatsächlichen Verhältnisse. In den andern Stücken muß der Dichter zur Steigerung des Schmerzes gerade den umgekehrten Weg einschlagen; die Unkenntnis oder die irrigen Ansichten über das Los der in der Ferne weilenden Lieben werden noch vergrößert, so im Kresphontes, im Diktys und in der Helena durch die falsche Kunde von dem Tode der vermißten Personen; ebenso bei Kreusa, die außerdem jede andere Aussicht auf Nachkommenschaft verliert und zudem noch Gefahr läuft, vom eigenen Sohn unerkannt erschlagen zu werden. Bei Hypsipyle, wo von einer solchen Todesnachricht nichts bekannt ist, wird die Steigerung durch ein vom Anagnorismos unabhängiges Unglück erzielt: der Tod des ihrer Obhut anvertrauten Kindes zieht ihr, wohl unter Mitwirkung der beiden unerkannten Söhne, die Todesstrafe zu.

Einzig in der Elektra fehlt die Steigerung; aber wenn wir uns fragen, weshalb wohl Euripides die Unglückliche nicht auch durch eine Trugnachricht von Orestens Tod aller Hoffnung beraubt hat, während er doch in andern Stücken so vorging, so dürfen wir den Ausgang dieses Dramas nicht vergessen, wo die Geschwister sich für immer trennen müssen; der Schmerz vollständigen Verzichtes auf den innig geliebten Bruder sollte also nicht zweimal dargestellt werden. Auch wollte der Dichter, analog zu andern unser Motiv behandelnden Stücken, die absolute Notwendigkeit von Orestens

[1]) a. a. O. S. 221 f.

Erscheinen betonen, ohne den eine Rettung unmöglich wäre; das konnte er aber nicht erreichen, wenn Elektra die Todesnachricht erhalten hätte; denn entweder wäre dann die Schwester verzweifelt zusammengebrochen — das würde aber dem im Mythos gegebenen Charakter Elektras widersprochen haben —, oder sie hätte sich zu selbständigem Vorgehen aufgerafft; damit aber wäre Orestes entbehrlich geworden.

In der Iphigenie ist der Höhepunkt des Leidens, insofern es mit unserem Motive zusammenhängt, gleich mit dem Beginne des Stückes gegeben und als solcher ausgearbeitet; wir müßten es zwar als eine Steigerung dieses Schmerzes betrachten, wenn die Andeutungen des Traumes durch Orestens Mitteilungen bestätigt, ja noch bei weitem überboten werden, aber durch die unmittelbar darauf folgende Nachricht, daß Orestes noch lebe, wird dieser Eindruck sofort wieder verwischt; die Angst, die sich ihrer nach dem Erkennen für einige Zeit bemächtigt, weil sie für Orestes keinen Ausweg sieht, bildet bereits die Einleitung zum Fluchtmotiv; und wenn sie, wie z. B. auch Kresphontes' Mutter, nach dem Erkennen zur Einsicht kommt, welch schreckliche Tat sie eben noch gegen den Unerkannten wagen wollte, so ist dieses Erschaudern doch durch die Freude des Erkennens gemildert.

Zusammenfassend ergibt sich also, daß die Trägerinnen der Frauenrollen zu Beginn der Wiedererkennungsstücke stets in schmerzlichen Gedanken sich mit den Personen beschäftigen, von denen sie getrennt sind, neben diesem Trennungsschmerz aber auch in Unkenntnis und Irrtum betreff des Vermißten befangen sind; dabei macht ihnen teils ihre eigene bedrängte Lage deren Ankunft noch wünschenswerter, teils aber drängen sie die Umstände, deren Rückkehr und Bekanntmachung zu verhindern. Und wenn dann der Dichter uns schon vorher wissen läßt, daß der Vermißte zugegen ist, so empfinden wir diese Leiden natürlich doppelt schmerzlich. Dadurch aber, daß die Frauen so großen Anteil an den lyrischen Partien erhalten, sind sie auch rein äußerlich als jene gekennzeichnet, auf die das Wiedererkennungsmotiv den nachhaltigsten Eindruck macht. — Nur die Ino und der Oidipus, in denen keine Trennung vorliegt, lassen sich hier nicht völlig einreihen.

b. Die Männerrollen.

Das Auftreten der Männer und die Kundgebung ihrer Stimmung ergibt sich meist ungesuchter als bei den Frauen; denn wo Knaben und jugendliche Männer, wie Ion oder Antiopes' Söhne Amphion und Zethos, die wir schon am Orte des Erkennens ansässig finden, das Stück eröffnen, sind sie stets fröhlich; Amphion ist bei seiner Leier nicht weniger wohlgemut als Ion, der in seiner Sorgenlosigkeit jeden Tag ohne besondern Anlaß frohe Lieder singen kann; Alkmeons Sohn hatte sich in Kreons Obhut ebenfalls über nichts zu beklagen. Im Oineus und Philoktetes, wo wir die beiden Titelhelden am Orte des Erkennens in dürftiger Lage finden, sind es jeweilen die Zuwandernden, die zuerst die Bühne betreten und dann durch eine Unterredung den Notleidenden zur Schilderung seines Elendes veranlassen. Damit hat der Dichter die Unwahrscheinlichkeit umgangen, daß die Männer

sich in unaufhörlichen Klagen verzehren. Jene aber, die von Ferne an den Ort der Handlung kommen, haben leicht, sich auszusprechen; sie kommen ja in einer bestimmten Absicht; bald suchen sie ihre Lieben auf, oder wollen Rache nehmen an ihren Bedrängern, oder sie verbinden beides miteinander, z. B. Orestes II, Theseus im Diktys; dann wieder spähen sie nach Hilfe aus, die sie an dem betreffenden Orte oder bei der betreffenden Person zu erhalten hoffen, so Telephos, Orestes I und Menelaos, deren Not einläßlich geschildert ist, und Odysseus im Philoktetes; ferner suchen sie ihr Recht, wie Alexandros, der den Stier, den sich die königlichen Diener für die Wettspiele weggeführt hatten, nicht preisgeben will, und in der Alope die Hirten, die ob dem kostbaren Gewand, das ihrem Findling beigelegt war, in Streit gerieten; in der Weisen Melanippe kommen die Hirten, um sich über die ‚Mißgeburt', die sie im Stalle fanden, Rat zu erbitten; Hypsipylens Söhne befinden sich auf der Suche nach der Mutter, und Alkmeon hofft, in Korinth seine Kinder in Empfang nehmen zu können. Von diesen Anliegen nun reden sie jetzt, wie sie am Ziel angekommen sind, entweder in einem Monolog oder besprechen sich darüber mit ihrem Begleiter, der dabei auch als stumme Person figurieren kann, wie Pylades in der Elektra, oder sie treten wie Kreusa gleich mit dem Gegenspieler in Unterredung.

So wechselt Gemütsart und Verhalten der Männer von einem Stück zum andern viel mehr als bei den Frauen; sorgenlose Freude, zuversichtlicher Unternehmungsgeist finden sich ebenso wie Rachegedanken, Angst und Bangen wegen bevorstehender Mühen, Schrecken nach überstandenem Unglück, Schmerzen lang andauernder Leiden. Aber die anfängliche Ruhe ist nur ein Anzeichen nahenden Sturmes, und auch dort, wo schon der Beginn ängstigend wirkt, tritt später noch eine Steigerung ein. Als gemeinsames Merkmal weisen alle diese Männerrollen auf, daß ihre Stimmung nicht beeinflußt ist durch die Trennung, ausgenommen dort, wo jemand absichtlich in die Heimat zurückkehrt oder den Vermißten sucht; doch auch hier erreichen diese Gefühle niemals jene Stärke, mit der sie bei Frauen sich äußern; gehen doch diese Männer dem Abschluß der Trennungszeit entgegen, während den Frauen ihr Schicksal stets hoffnungsloser erscheint. Am düstersten mögen wohl die Klagen aus Orestens Mund klingen, der, von den Furien verfolgt, ratlos vor seiner schweren Aufgabe steht. Bei Menelaos hat der Dichter selbst Äußerlichkeiten nicht verachtet, um für den in Lumpen gehüllten König bei seinem Schiffbruch recht starkes Mitleid zu wecken; und auch im Philoktetes hat er sich alle Mühe gegeben, daß wir den siechen Mann in seinem ganzen Elend schauen. Dort, wo, wie z. B. in der Iphigenie, das Elend schon zu Beginn stark gezeichnet ist, ist es dem Zuschauer nicht schwer vorauszusehen, worin dessen Höhepunkt bestehen wird; anders ist es dort, wo ein Stück, wie der Ion, mit ganz ruhigen Akkorden beginnt und die Katastrophe sich erst noch entwickeln muß.

c. Der Chor.

Der Chor steht in den erhaltenen Stücken auf seiten der Frauenrolle. Er nimmt bei seinem Auftreten an Iphigeniens Sorgen und Klagen inni-

gen Anteil, sucht Helena zu trösten, zeigt ihr, wo sie sich Rat erholen kann, bietet Elektra Zerstreuung an, hat aber im Jon als Begleiter der Königin nur die Begegnung zwischen den beiden Hauptspielern einzuleiten und später die verhängnisvolle Mitteilung zu machen, die den Zwist herbeiführt. Unter den fragmentären Stücken ist der Chor, wo er sich nachweisen läßt, stets bei jener Person, die am Orte des Erkennens weilt.[1]) Dasselbe ergibt sich auch bei den andern Stücken notwendig aus der Fabel; denn nicht jedermann kann auf einer weiten Reise und gar, wenn er im Geheimen kommen will, einen Chor mitbringen, und so wird Kreusa, die eben als Fürstin und zudem auf einer Wallfahrt mit einem großen Gefolge auftreten kann, eine Ausnahme bilden, wie auch Alexandros, der als Hirtenknabe aus der nächsten Umgebung eine Schar seiner Freunde als zweiten Chor mit sich führt; im Philoktetes kommen die Lemnier nach Jahren gerade in jenem Augenblick zum erstenmal, den siechen Helden auf ihrer Insel zu besuchen, als auch Odysseus bei ihm eintrifft.

Der Versuch des Chores, den Spieler in seiner Trauer zu trösten, dient gewöhnlich nur als Folie, um den Schmerz des Leidenden dadurch, daß er jeden Trost als ungenügend zurückweist, stärker hervorzuheben; so finden wir es bei Elektra, so auch bei Hypsipyle (H. Frg. 3, col. 4, 5 ff).

2. Verschiedene Arten der Unkenntnis.

Allen Wiedererkennungsstücken ist gemeinsam, daß ein Spieler über die Identität einer ihm gegenüberstehenden Person in Unkenntnis ist, nicht weiß, mit wem er verkehrt. Dabei ist ein Doppeltes möglich, entweder kennt er Name und Herkunft des ‚Fremden' nicht, z. B. Iphigenie ihrem Bruder gegenüber, oder es ist ihm dies bekannt, aber er weiß nicht, daß ihn mit dieser Person verwandtschaftliche Bande verknüpfen, wie dies bei Jon hinsichtlich Kreusa der Fall ist. Eine solche Unkenntnis liegt nun bei dem Anagnorismos unter Verwandten gewöhnlich auf seiten beider Hauptspieler. Unter den erhaltenen Stücken ist das nur bei Orestes II nicht der Fall; hier haben wir ein bloß einseitiges Erkennen, weil die eine Person die andere schon zu Anfang des Stückes kennt. Da er nämlich mit seiner Schwester die ersten Worte wechselt, weiß er bereits, mit wem er spricht; die Identität des Sprechenden mit demjenigen, den er sucht, steht für ihn fest. Elektra hat es ihm selbst, nichts ahnend, erschlossen. Technisch ist das vollständig gleich zu werten mit dem rein einseitigen Erkennen; so hat es auch Euripides aufgefaßt; er hat den Eindruck, den diese Begegnung auf Orestes machen mußte, völlig übergangen.

Ebenso liegt die Sache bei den Heimkehrenden im Aigeus, Diktys, Oineus und Kresphontes; vielleicht daß es hier nicht einmal einer kurzen Aufklärung seitens der in der Heimat weilenden Person bedurfte. Inwieweit es sich bei den Müttern anfänglich um ein Nichterkennen der ausgesetz-

[1]) Alex. Frg. 46; Alkm. Frg. 74; Gefesselte Melan. Frg. 495 V. 44; Philoktetes, Dio Chrysost. orat. 52, 6 und 7. Hypsipyle H. Frg. 3. col. 2. V. 15 ff.

ten, aber wieder zurückgebrachten Kinder handelt, läßt sich bei den spärlichen Fragmenten nicht feststellen. In der Weisen Melanippe spielte es sicher keine Rolle, da Aussetzung und Auffindung sich zu rasch folgen.

Außer dieser Unkenntnis der Identität zwischen der anwesenden und der verwandten Person ist der Spieler oft auch im Ungewissen oder gar in ausgesprochenem Irrtum über die Lebensschicksale der zu erkennenden Person. Am größten wäre diese Unkenntnis bei Xuthos, wenn Ion wirklich sein Sohn wäre; er wüßte nicht einmal, daß er überhaupt einen Sohn habe. Das ist wirklich bei Atreus der Fall, der nicht ahnt, daß ihm in Pleisthenes, den er für seines Bruders Kind hält, ein Sohn lebt. Kaum geringer ist Menelaos' Unkenntnis, der sich ausdrücklich im Besitze seiner Helena glaubt, die er in der Tat nicht besitzt. Auch dem Orestes I liegt, wie den Eltern des Alexandros, jeder Gedanke fern, mit dem Ferngeglaubten nochmals zusammentreffen zu können, da man ihn für tot hält. Dem Oineus ist sein Enkel entweder tot oder dann pflichtvergessen (vergl. Frg. 565).

Auch in den folgenden Stücken rechnet der eine Spieler mit keinem Wiederfinden seines Verwandten mehr; doch entwickelt sich diese irrige Ansicht erst während des Stückes selbst, im Gegensatz zu den bisher besprochenen, wo die falsche Annahme gleich zu Anfang auf die Bühne mitgebracht wird. Kresphontes Mutter erhält die Trauernachricht vom Tode ihres Sohnes von ihm selbst, und die Kunde wird durch den Boten beglaubigt, der sonst den Verkehr zwischen der Mutter und dem vertriebenen Sohne aufrecht erhielt, jetzt aber berichten muß, er habe den Verbannten nicht mehr gefunden. Im Diktys ist es Danaes Bewerber, der durch eine Trugnachricht vom Tode ihres Sohnes ihre Liebe für sich allein gewinnen will.

Helena fühlt sich auf die Aussagen des Teukros hin in ihrem Urteil, daß der Gatte tot sei, so sicher, daß sie an Selbstmord denkt und nur durch den Chor nochmals zum Nachforschen veranlaßt wird. Iphigenie glaubt zwar infolge ihres Traumes ebenfalls an den Tod ihres Bruders, bringt sogar Totenspenden dar, aber sie bleibt sich doch bewußt, daß der Traum noch besserer Bestätigung bedarf. Kreusa verliert bis zum Erkennen immer mehr die Hoffnung, ihr Kind könnte noch am Leben sein, während Ion gerade umgekehrt, anfangs kaum mehr an die Mutter denkt, am Schluße dagegen den festen Willen hat, an Hand der ihm übergebenen Erkennungszeichen sie überall zu suchen.

In andern Stücken hält man den Abwesenden nicht für tot. Ob nun jene Mütter, die erst vor kurzem ihr Kind ausgesetzt haben, hierher zu rechnen sind, wissen wir nicht; dazu reichen die dürftigen Fragmente nicht aus. Bei der Weisen Melanippe konnte dies jedenfalls nicht zutreffen. Alkmeon, der seine Kinder schon in ihrer früheſten Jugend Kreon zur Erziehung übergeben hat, geht nach Korinth, um sie zurück zu verlangen, und, wie hier der Vater den Kindern nachforscht, so in der Hypsipyle das Brüderpaar der Mutter; die Mutter selbst aber wird wohl annehmen, daß ihre Söhne, die der Gatte auf seiner Fahrt mit nach Kolchis nahm, nicht mehr am Leben seien; erscheint ihr doch der Tod als einziger Retter in ihrem Elend (H. Frg. 5. col. 4, V. 5).

In der Elektra sind die beiden Geschwister von vornherein einigermaßen übereinander unterrichtet; die Schwester hält ihren Bruder nie für tot, wenn auch ihre erste Frage an den ‚Boten' ist, ob Orestes noch lebe; ferner weiß sie, daß er ursprünglich zu Strophios gerettet wurde. Orestes aber hatte schon vor seinem ersten Auftreten vernommen, daß Elektra aus dem väterlichen Hause verdrängt ward, doch kommt der Eindruck, den dieses niederträchtige Benehmen gegen seine Schwester auf ihn macht, im Stücke selbst, beim Zusammentreffen mit der Schwester noch eigens zur Darstellung, wird somit noch als neue Mitteilung gewertet (240 ff.). Wie ihm, so wird es allen ergangen sein, die nach langer Abwesenheit sich wieder in die Heimat aufmachten: in der Hauptsache unterrichtet, vernehmen sie doch noch manche Einzelheiten. Diejenigen aber, die andere zu überlisten kommen z. B. Telephos, Thyestes, müssen sich vor der Begegnung mit ihren Feinden mit allem, was für sie von Bedeutung ist, vertraut gemacht haben, nicht weniger als das Geschwisterpaar in der Elektra und Iphigenie oder Helena mit Menelaos, die alle nach dem Erkennen noch die Absichten ihrer Widersacher zu kreuzen haben.

Bei jenen Söhnen, die sich als Kinder ihrer Pflegeeltern betrachten, ist, wie bei Jon, der immer in Apollos Tempel daheim gewesen ist, die Unkenntnis über ihre Eltern mit derjenigen über die eigenen Lebensschicksale verbunden, und bei Oidipus dreht sich der Anagnorismos überhaupt nur um das eigene Ich.

Wo eine Tochter ihr Kind vor ihrem Vater verbirgt, da ist letzterer nur über ein einzelnes Ereignis aus dem Leben seiner Tochter in Unkenntnis; um die Ermittelung dieses Vorfalles gruppiert sich die ganze Handlung. Gar keine Unkenntnis über die Lebensschicksale der im Laufe der Handlung erkannten Person finden wir bei Inos Nebengattin; sie weiß, daß die erste Gattin ihres Mannes heimgekehrt unter dem Gesinde lebt, nur weiß sie nicht, daß gerade jene es ist, der sie ihr ganzes Vertrauen schenkt.

Oft bezieht sich die Unkenntnis nicht bloß auf die Lebensschicksale einer verwandten Person, sondern auf das Los auch der übrigen Angehörigen. So erkundigt sich Iphigenie (543 ff.) auch noch nach Vater, Mutter und Schwester, Helena (133 ff.) nach Mutter und Brüdern, Hypsipyle (H. Frg. 41, 95 ff.) nach ihrem Gatten. Dieses Interesse an den übrigen Angehörigen tritt aber zum Vorteil der Konzentration bedeutend zurück; auf die Mitteilung, daß die Lieben nicht mehr am Leben seien, folgt jeweilen im regen Wechselgespräche nur eine kurze Klage. Wenn Helena vor dem Chor den Tod ihrer Mutter und ihrer Brüder (200 ff, 280 ff.) nicht minder als den Untergang ihres Gatten beweint, so tut das der Geschlossenheit des Wiedererkennungsmotives keinen Eintrag, denn ihre Angehörigen schieden ja nur wegen des schlechten Rufes der Helena aus dem Leben, einzig, weil sie ihrem Gatten untreu geworden sei (201 ff., 280, 142).

Somit finden wir die Unkenntnis über die Lebensschicksale reichlich verwertet und in mannigfachster Weise abgestuft. Seltener begegnet es, daß jemand die Gesinnung oder Haltung dessen, der in der Ferne weilt, oder den man sich fern denkt, verkennt. Einläßlicher ist das nur in der Helena

verwertet, wo Menelaos tatsächlich über die ‚Treue' seiner Gattin ganz falsch urteilt, Helena unter diesem Urteil, wie auch unter der Geringschätzung ihres gesamten Vaterlandes nicht minder als unter der Trennung vom Gatten selbst leidet. Elektra ist bei ihrem ungeduldigen Harren auf den Bruder nahe daran, ihm den Vorwurf der Feigheit zu machen (332 ff.). Ähnlich urteilt Oineus; falls er den Enkel, was ansprechender ist, wirklich noch am Leben glaubt, rechnet er ihn unter die pflichtvergessenen Verwandten (Frg. 565.) und hat auf den Hinweis des unerkannt vor ihm stehenden Enkels, daß man auf niemand als auf seine Kinder bauen könne, die Antwort, auch der Verwandte versage, wo's ihm zum Vorteil sei (Frg. 566). Auch Iphigenie ruft den Fluch über Orestes herab, wenn er nicht kommen werde, um sie aus dem Barbarenland zu befreien. Fallen solche Bemerkungen, wie bei den drei letztgenannten Stücken, in Gegenwart dessen, auf den sie Bezug nehmen, so werden sie dadurch für unser Motiv umso wertvoller.

Die Unkenntnis der Gesinnung kann sich auch auf den Anwesenden beziehen. Darüber ist nachzusehen, was im obigen Kapitel unter ‚Feindselige Gesinnung zwischen den Unerkannten' gesagt wurde. Nur die Verfolgung Kreusas durch ihren Sohn beruht nicht unmittelbar auf einer falschen Beurteilung ihrer Absichten, sondern auf der Entdeckung ihres wirklichen Mordanschlages; aber dieser würde niemals erfolgt sein, hätte nicht Kreusa des Jon, Xuthos und Apollo Gesinnungen völlig mißkannt.

In den Spielern des Anagnorismos tritt uns also eine vierfache Unkenntnis entgegen. Der Spieler kennt nicht

1. die Lebensschicksale der zu erkennenden Person, ja in einzelnen Stücken sogar nicht einmal die eigenen Lebensschicksale;
2. die Identität des Anwesenden mit der vermißten Person;
3. die Gesinnung, die die ferngeglaubte Person gegen ihn hegt;
4. die Gesinnung, die die anwesende Person gegen ihn hegt, oder die sie sich gegenseitig schuldig wären, wenn sie um ihre verwandtschaftliche Beziehung wüßten.

Die Unkenntnis selbst ist entweder ein bloßes Nichtwissen oder eine falsche Annahme und kann sich gegen das Erkennen hin vergrößern oder auch vermindern.

3. Retardation des Erkennens.

a. Ursachen der Verzögerung.

Orestes II gibt sich nicht sofort zu erkennen, obgleich es in seiner Macht stünde; das ist auch im Oineus der Fall, wo der heimkehrende Sohn den Vater wohl bald erkannt haben wird, aber, um vollständig sicher zu sein für die Durchführung des Racheplanes an den Feinden des Vaters, zuerst auch noch, gerade wie Orestes, seinem bedrängten Verwandten gegenüber den Fremden spielt. So geht auch Kresphontes vor und läuft dabei Gefahr, unerkannt von der Mutter erschlagen zu werden. Ob und inwieweit dies auch im Diktys und Peleus der Fall war, wissen wir nicht. Es mag für das Schweigen des Orestes und Oineus auch die Absicht maßgebend ge-

wesen sein, dem anderen die Freude zu gewähren, den Gegenüberstehenden selbst zu erkennen. Das sehen wir ja auch bei dem Pädagogen in der Elektra, der nur gerade soviel mitteilen will, als nötig ist, damit die Schwester selbst das Rätsel lösen könne. Diese nämliche Absicht hat Euripides den heimkehrenden Perseus im Aigeus beinahe mit seinem Leben bezahlen lassen ob der inzwischen einsetzenden Intriguen der Stiefmutter.

In andern Stücken wissen zwar keine der sich später erkennenden Personen schon zu Anfang, wem sie gegenüberstehen. Aber eine dritte Person könnte sofort Aufschluß geben. So bleibt im Jon der Knoten ungelöst, bis es Apollo beliebt durch die Priesterin der Mutter die Erkennungsmittel in die Hände zu spielen. Auch in der Gefesselten Melanippe sind die Söhne über ihre Herkunft und die Mutter über das Schicksal ihrer Söhne so lange in Unkenntnis, bis der Vater, der Gott Poseidon, es in der Stunde größter Ratlosigkeit ihnen zu wissen tut; das Erkennen wird in diesen beiden Stücken einzig durch den Willen dieser Götter herbeigeführt. Diese Aufgabe überträgt Euripides im Alkmeon und in der Antiope jenen Personen, welche die von ihren Eltern getrennten Kinder aufgezogen haben; diese Pflegeeltern möchten sich eben von den Kindern, die sie liebgewonnen, nicht mehr trennen, und im ersten Stück wird Kreon erst durch die Tatsache des Erkennens selbst, im zweiten aber der Hirte durch Antiopes äußerste Gefahr, von ihren eigenen Söhnen hingerichtet zu werden, zum Geständnis genötigt. Im Aigeus sehen wir, wie die Stiefmutter gerade aus entgegengesetzter Absicht, um den Stiefsohn aus dem Wege zu schaffen, den Vater in seinem Irrtum beläßt und noch darin bestärken will, wie auch im Thyestes Atreus' ehebrecherisches Weib die nämliche Rolle gespielt haben mag, da es doch wußte, wer der Vater des angeblichen Neffen sei.

Je mehr in diesen Stücken die dritte Person, die den beiden Unerkannten die Kenntnis ihrer Beziehungen vorenthält, in den Hintergrund rückt, desto mehr erscheint das Erkennen durch äußere Umstände verunmöglicht und umso mehr nähern sich diese Stücke jenen, wo diese äußern Umstände allein das Erkennen hindern, wie das in der Iphigenie, dem Alexandros, der Hypsipyle und dem Oidipus der Fall ist.

Noch häufiger begegnet es uns, daß zwei Personen ihre verwandtschaftliche Beziehung vor einer dritten verheimlichen wollen, und zwar in ihrem eigenen Interesse, entweder um sich diese dritte Person nicht feindlich zu stimmen, oder um gegen sie einen feindlichen Anschlag ausführen zu können. Für das erstere, wo zudem diese dritte Person dem gleichen Verwandtschaftskreis angehört, gibt uns die Verabredung zwischen Xuthos und Jon einen Beleg, die ihr vermeintliches Erkennen Kreusa geheimhalten wollen, um keinen Neid zu wecken; und um Xuthos' gutes Einvernehmen mit Kreusa und Jon nicht zu stören, müssen diese wiederum ihm ihr Erkennen verhehlen. Ebenso handeln, doch ohne Erfolg, Alope, Auge und die Weise Melanippe ihren Vätern gegenüber, von denen sie nur Strafe und Verfolgung zu gewärtigen haben. Die Absicht, einen feindseligen Anschlag auszuführen, ist bestimmend für Menelaos und Helena, für Orestes und Iphigenie, die gegen den Willen des jeweiligen Landesherrn in ihre Heimat entfliehen wollen,

bestimmend für Orestes und Elektra, die sich und ihren Vater an ihrer Mutter rächen wollen. Doch gehören solche Fälle schon der Intrigue an und werden hier, soweit sie nicht unter Verwandten spielen, nur erwähnt, weil sie so oft mit dem Anagnorismos unter Verwandten verbunden sind. So geht auch im Diktys Perseus gegen den lästigen Bewerber seiner Mutter, im Oineus Diomedes gegen die Unterdrücker seines königlichen Großvaters, im Peleus Neoptolemos gegen die Verächter seines Vaters, in der Ino endlich die Trägerin der Titelrolle gegen ihre Nebengattin vor; Perseus, Diomedes und Neoptolemos vernichten selbst die Feinde, und Ino bringt es mit ihrer Intrigue dazu, daß ihre Feindin, im Glauben, Inos Kinder aus dem Wege zu schaffen, die eigenen Kinder tötet und sich darob selbst das Leben nimmt. Man könnte sagen, in solchen Fällen, wo der Feind überlistet und ermordet wird, handle es sich nicht mehr um den Anagnorismos, weil es zu einem Erkennen überhaupt nicht mehr komme. Aber wir haben gesehen, daß Aigisthos in der Elektra kaum mehr im Zweifel ist, wer ihn ermordet, und Sophokles läßt seinen Aigisthos ausdrücklich sagen:

οἴμοι, ξυνῆκα τοὔπος· οὐ γὰρ ἔσθ' ὅπως
ὃδ' οὐχ Ὀρέστης ἐσθ' ὁ προσφωνῶν ἐμέ. El. 1479 f.

Wenn im letzten Augenblick, wo bereits jeder Gedanke an ein Entkommen ausgeschlossen ist, ein Erkennen doch noch eintritt, wirkt dies gewiß tragischer, als wenn der Gegner fällt, ohne daß er seinen Mörder kennt. Und auch daraus dürfen wir auf ein Erkennen vor dem Tode schließen, daß Inos Nebengattin und in der Helena Theoklymenos, in der Iphigenie Thoas, in der Elektra Klytaimestra es jeweilen inne werden, von wem sie überlistet worden sind.

Orestes II und alle, die sich wie er nicht oder wenigstens noch nicht zu erkennen geben wollen, müssen sich in ihren Reden sehr vorsichtig benehmen. Ganz anders tritt Ion seiner unerkannten Mutter gegenüber; er kann alles sagen, was er über sich weiß, und es kommt doch nicht zu einem Erkennen; denn er selbst weiß ja nur wenig über seine Jugend, nichts über seine ersten Lebenstage; und wie er, werden auch alle andern, die ausgesetzt wurden, nicht gewußt haben, wo man sie fand; ja Alkmeons Sohn hält sich sogar für Kreons Nachkommen, gerade wie auch Antiopes und Melanippes Söhne und Alexandros sich für Glieder jener Familien ansehen, in denen sie großgezogen worden.

Zwischen jene, die sich absichtlich nicht als das geben, was sie sind, weil es sonst zu einem ihnen ganz unerwünschten oder doch verfrühten Erkennen käme, und jene, die sich rückhaltlos aussprechen, jedoch nicht mit der Absicht, dadurch ein gegenseitiges Erkennen zu fördern, — und auch ohne dieses Erkennen tatsächlich zu bewirken, — müssen wir eine dritte Klasse einreihen. Es sind Personen, die mit der ersten Gruppe gemeinsam haben, daß sie sich nicht als das geben, was sie sind, von dieser Gruppe sich aber unterscheiden, weil sie nicht aus der gleichen Absicht, wie diese handeln; sie wollen unerkannt bleiben, oder wollen wenigstens einen Vorfall aus ihrem Leben verheimlichen, nicht aus der Absicht, daß die gegenüberstehende Person das Verhältnis nicht erfasse, das zwischen ihnen besteht, — denn das ist ja ihnen gar

nicht bekannt —, sondern aus irgend einem anderen für sie unter den gegebenen Verhältnissen besonders wirksamen Grund; wüßten sie, wem sie gegenüberstehen, dann würden sie alles mitteilen. Dafür liegen uns Beispiele vor in der Iphigenie und im Jon: Orestes will seinen Namen und Kreusa ihre Zusammenkunft mit Apollo weder dem Tempeldiener noch dem Gatten verraten; beide leitet ihr Ehrgefühl. Iphigenie aber sieht sich bis zu der Briefszene in keiner Weise veranlaßt, ihren Namen zu nennen; natürlich darf auch niemand an sie die verfängliche Frage stellen. In diesem Stücke würde bei ganz offener Aussprache das Erkennen sofort eintreten, im Jon wenigstens bedeutend erleichtert. Auch in der Hypsipyle muß der Dichter Mutter und Söhnen die Worte gut abgewogen haben, um die Erkennungsszene hinausschieben zu können, — daß es aber nicht zu einer längern Unterredung zwischen den Unerkannten gekommen sein sollte, ist nach der Ökonomie der euripideischen Wiedererkennungsstücke sehr unwahrscheinlich. Von den andern fragmentären Stücken wissen wir zu wenig, als daß wir diese Art der Retardation dort nachweisen könnten; gar zu häufig dürfte sie indessen nicht vorgekommen sein, da ja in den meisten euripideischen Wiedererkennungsstücken entweder die eine Person absichtlich das Erkennen verhindern oder verzögern will, oder die beiden Personen zusammen nicht genügende Kenntnisse haben, das Erkennen zu ermöglichen; doch zeigt uns gerade Jon, daß dieses Verschweigen auch in Dramen technisch verwertbar ist, wo genügende Kenntnisse fehlen; in solchen Stücken, zu denen wir vielleicht am besten noch Alexandros und Antiope rechnen, hat das Verschweigen den Zweck, nicht einmal eine leise Ahnung vom wirklichen Tatbestand aufkommen zu lassen.

So läßt sich abschließend unterscheiden:

I. Absichtliche Verzögerung des Erkennens
a. zwischen den beiden Hauptspielern
   α. durch einen Hauptspieler, z. B. Orestes II,
   β. durch eine dritte Person, z. B. der Hirte in der Antiope,
b. zwischen einem Hauptspieler und einer dritten Person
   α. durch beide Hauptspieler, z. B. Elektra und Orestes II gegen Klytaimestra,
   β. durch einen Hauptspieler, z. B. Orestes II gegen Aigisthos.

II. Unabsichtliche Verzögerung des Erkennens zwischen den beiden Hauptspielern
a. durch Mangel an genügenden Kenntnissen bei Hauptspielern, z. B. bei Jon,
b. durch absichtliche Verheimlichung des Tatbestandes durch Hauptspieler, z. B. Orestes I.

b. Mittel, das Erkennen zu verhindern.

Wie die Ursachen der Verzögerung zum Teil auf äußern Verhältnissen beruhen, teils aber im Wollen der Handelnden begründet sind, so gehen auch die Mittel, das Erkennen zu verhindern, teils auf eine rein äußere Anordnung des Dichters, teils auf ein gewolltes Eingreifen der Spieler zurück.

Euripides sieht ganz richtig darin allein, daß zwei Personen sehr lange einander nicht mehr gesehen haben, keinen hinreichenden Grund für ein Nichterkennen, und so kommen sich denn auch tatsächlich in der Helena die beiden Gatten sogleich bei der Begegnung ganz bekannt vor. Was Helena einen Augenblick irre gehen ließ, war der ungewöhnliche Aufzug, in dem Menelaos erschien. Euripides hat auch in anderen Stücken die Kleidung herangezogen, um das Erkennen zu verhindern; doch handelt es sich dabei gewöhnlich nicht um das Erkennen unter Verwandten, sondern einfach um die Überlistung einer feindlichgesinnten Person, und somit um eine beabsichtigte Verkleidung; so im Telephos, außer es müßte dort der Mysierkönig, wie Ribbeck annimmt, in äußerste Armut geraten sein; ferner im Peleus, wo Neoptolemos zuerst als ein Bürger aus Jolkos auftritt, dann wieder als Phrygier und Sohn des Priamos, gerade wie es ihm für seine Pläne am besten paßt. Nur in der Ino muß die Verkleidung dazu dienen, auch unter Verwandten das Erkennen zu verhindern; die Mutter tötet ihre Kinder, die sie wegen ihrer Kleider für die ihrer Feindin hält. Dem Odysseus aber hat Athene nach homerischer Sitte Gestalt und Stimme verändert, damit Philoktet ihn nicht erkenne. Auch Alkestis ist geheimnisvoll vermummt.

Ein anderer Umstand, der meist in Verbindung mit langer Trennungszeit das Nichterkennen zu erklären hat, ist folgender. Der eine der sich Erkennenden war zur Zeit der Trennung noch ganz jung, trägt also das Bild des andern nicht mehr im Gedächtnis; anderseits hat sich sein eigenes Aussehen so verändert, daß ihm die ältere Person, wie Elektra Orestes gegenüber, erklären kann: *οὐ γνοίην ἄν εἰσιδοῦσά νιν* (El. 283). Aber weil Orestes, als er vom Vaterhause schied, nicht mehr ein Wiegenkind war, — wie in der Iphigenie (231 ff.) — sondern bereits mit der Schwester als kleiner Wildfang der Hirschkuh nachjagte (573 f.), so konnte auch die Veränderung, die er bis zum Jünglingsalter durchgemacht hatte, dem Dichter nicht genügen, das Nichterkennen befriedigend zu erklären; es mußte hinzutreten, daß auch die damals noch im Kindesalter stehende Schwester selbst sich seine Züge nicht so einprägen konnte wie etwa der alte Pfleger, der ja sehr rasch erkennt. Aber wenn Orestes den Schwestern seinen Namen sagte, oder Iphigeniens Name ihm mitgeteilt würde, so wäre die Unkenntnis sogleich behoben, wie auch tatsächlich Orestes in der Elektra die Schwester gleich bei ihrer Namensnennung erkennt (119). Der Name wird also verschwiegen werden müssen, soll das Erkennen noch hintangehalten werden. Das geschieht die drei Male auf ganz verschiedene Weise. In der Iphigenie geht es am leichtesten, ihn geheimzuhalten; die Priesterin wird nie darnach gefragt, und bei einem Drama müssen wir auch beachten, was der Dichter unterläßt. Elektra gegenüber bedient sich Orestes einer Unwahrheit, er gibt sich als Bote seines Bruders aus [1]), vor Iphigenie aber weigert er sich hartnäckig seinen Namen anzugeben.

Mit einer Verstellung zu beginnen ist leicht, schwerer ist sie aufrecht zu erhalten, zumal wenn sich das Gespräch gerade um die Person dreht, die

[1]) Ähnliche Fälle siehe oben S. 28 (Absichtliche Täuschung).

geheim bleiben soll. Euripides hat sich in solchen Szenen, die er stets in stichomythischem Wechselgespräche sich abwickeln ließ, besonders gefallen; dadurch daß er auf eine kurze und rasche Frage eine ebenso kurze und rasche Antwort geben läßt, kann er den Zuschauer in äußerster Spannung erhalten; jeden Augenblick scheint der Schleier sich zu heben, das Geheimnis entdeckt zu werden, und immer wieder bleibt das alte Dunkel weiterbestehen, die Fragen berühren alles, selbst den entscheidenden Punkt, die Antworten geben über alles Auskunft, nur an der Hauptfrage gleiten sie vorüber. Wie geht man nun der verhängsnisvollen Antwort aus dem Wege? Die Mittel der Verheimlichung bleiben sich in den einzelnen Stücken im wesentlichen gleich, und wir finden sie auch in der Teukrosszene (Helena 68—163), die zusammen mit der Szene Menelaos-Pförtnerin (Helena 437—482) ein unerkanntes Beisammensein mit gegenseitigen Mitteilungen der beiden Hauptrollen zu ersetzen hat.

Das einfachste Mittel wäre, den betreffenden Gegenstand außer Gespräch zu lassen; das versucht auch derjenige Teil, dem daran gelegen ist, so Kreusa (256 f.) und Orestes I (482 ff.) gleich bei der Begegnung; der andere aber kann deswegen den Punkt doch ganz zufällig wieder streifen, wie z. B. Jon (283); oder er hat sogar ein ausgesprochenes Interesse an seinen Fragen, die mit dem Augenblick einsetzen, wo er weiß, daß ihm der Fremde Auskunft geben könnte. Diese Fragen aber können nun sowohl ihn als auch den Befragten in Verlegenheit bringen, ihn, weil er durch seine Erkundigungen, den Angesprochenen, weil er durch unbedachte Antworten oder Gefühlsäußerungen seine nahe Beziehung zu der in Frage stehenden Person oder Begebenheit verraten könnte.

Am wenigsten hält Menelaos mit seinen Mitteilungen vor der Pförtnerin zurück; doch läßt ihn der Dichter wenigstens seinen Namen nicht nennen, und das nimmt ja auch all seinen andern Worten die Möglichkeit, ein Erkennen zu vermitteln; denn sie lassen sich keineswegs nur auf Menelaos beziehen, hundert andern kann es ebenso wie ihm ergangen sein.

Personen, die bereits gezeigt haben, daß sie mit der in Rede stehenden Person in naher Beziehung sind, können, sooft sie überraschende Neuigkeiten vernehmen, ohne Bedenken ihre Stimmung äußern, denn der andere wird ihr ‚Mitleid mit dem Ferngeglaubten' leicht verstehen; und sollte ihre Teilnahme doch zu sehr auffallen, dann können sie es ja noch eigens hervorheben, daß sie um den ‚Fernen' klagen, so Orestes II 244, 248, 288 und besonders 290 ff. Iphigenie kann ihre rege Teilnahme zum Teil damit decken, daß sie Griechin ist (541 f.). Helena interessiert sich, um unerkannt zu bleiben, anscheinend mehr um Troja, denn um die Achäer (v. 109, 115, 119, 125). Je mehr jedoch die beiden Frauen der Hauptsache sich nähern, je ergreifender die Mitteilungen werden, um so unzureichender erweist sich ihnen dieses Mittel; daher setzen sie, wenn sie sich für einen Augenblick ihrem Gefühl überlassen, oft noch im gleichen Verse (Hel. 133, Iph. 533, 557. Vergl. auch Orestes II 244, 248) mit einer neuen Frage ein, und der erstaunte Fremde kommt gar nicht dazu, auch seinerseits eine Frage zu stellen; sobald aber die Frauen die gewünschte Auskunft erhalten haben,

bricht der Dichter das Gespräch sofort ab; in der Teukros-Helenaszene besorgt das die Nebenrolle (143), ebenso in der Pförtnerin-Menelaosszene (477), wo Menelaos Dinge vernahm, über die er sich gewiß gerne noch näher unterrichtet hätte; Menelaos verfährt Helena gegenüber nicht anders, als er aus dem Dilemma der zwei Gattinnen keinen Ausweg findet (589), Orestes I will sich auf ein Gespräch mit der Priesterin gar nicht einlassen, (482 ff., 496), besteht darauf, seinen Namen nicht zu nennen (502, 504), und bittet, weitere Fragen zu unterlassen (546, 554). Auch Jon bricht Kreusas Erkundigungen über seine Mutter mit ähnlicher Bitte ab (361). Als Grund geben sie an, sich (Hel. 143, 589; Jon 361; Iph. 487f, 502, 504) oder dem Fremden (Hel. 477 ff.) neues Leid ersparen zu wollen. Eigenartig ist es, wie Iphigenie den Bruder am Fragen verhindert, sie geht sofort auf ein anderes Thema über, die Bestellung des Briefes (578), und Orestes findet erst, als er mit Pylades wieder allein ist, Zeit, sein Erstaunen auszudrücken, (657ff.), aber jetzt hat wieder Pylades ein wichtigeres Anliegen zu besprechen (672).

Doch nicht immer gelingt es, einer gefährlichen Frage auszuweichen oder einen Eindruck so zu verbergen, daß der andere ihn nicht beachtet, oder das Gespräch so rasch zu führen, daß er nach dem Grunde der Erregung nicht fragen könnte. In solchen Fällen sehen sich die Gefährdeten auf Ausreden angewiesen, oder sie müssen ihre Antworten, oft auch ihre heiklen Fragen, möglichst unbestimmt fassen. Vorsichtig antwortet Orestes (Iph. 568), er befinde sich *κοὐδαμοῦ καὶ πανταχοῦ*, und:

οὐχ ἕνα νομίζων φθείρεται πόλεως τόπον (El. 234).

Kreusa verschleiert:

ὁ Φοῖβος οἶδε τὴν ἐμὴν ἀπαιδίαν. (Jon 306).

Ebenso finden wir feingewählte Fragen im Munde Iphigeniens, die 517, 519 auf Gerüchte sich beruft und ebenso wieder 543, 545, nachdem sie gemerkt hat, daß dem Orestes ihr reges Interesse auffällt; auch will sie keinen Namen aus ihrer Familie erwähnen und dem einzigen, den sie nennen muß, fügt sie verallgemeinernd ‚ein gewisser' bei (545); sonst umschreibt sie; den Vater: *στρατηγός* (543), die Mutter: *τοῦ ταλαιπώρου δάμαρ* (555), Elektra: *ἄλλος γόνος* (561), sich selbst: *σφαγεῖσα θυγατήρ* (563), Orestes: *θανόντος πατρὸς παῖς* (567).

In den andern zwei Stücken ist dem Fragenden nicht dieselbe Vorsicht auferlegt. Orestes II darf als Bote des Bruders alle Fragen stellen, die für ihn von Interesse sind. Weder Mutter noch Kind haben im Jon Anlaß, aus ihren Fragen für sich etwas Unangenehmes zu befürchten. Helena aber sahen wir schon oben sich mehr um Troja als um die Achäer interessieren; sie kann sich also ruhig nach ‚Menelaos' (123), ‚Thestias' (133), die ‚Tyndariden' (137), erkundigen und von ‚Helena' (79, 85, 99, 109, 135) sprechen.

Helena macht uns noch auf eine andere Art aufmerksam, wie der eine den anderen in seiner Unkenntnis beläßt, ja noch möglichst bestärkt. Teukros haßt Helena, die unerkannte Helena gibt ihm hierin recht (85). Diese Art kommt natürlich nur in Stücken zur Verwendung, wo Feinde sich gegenüberstehen. Im Philoktetes lügt Odysseus seinem Gegner geradezu vor, er

sei ebenfalls durch Odysseus ins Elend gekommen, und Dio Chrysostomus orat. 59, § 8 gibt uns noch in Paraphrase die Worte wieder, die Euripides dem Schlauesten unter den Griechen in den Mund legte: *πέπονθά γε ὑπ' αὐτῶν* [sc. *Ἀχαιῶν*] *τοιαῦτα ἐξ ὧν δικαίως σοὶ μὲν ἂν φίλος εἴην, ἐκείνων δὲ ἐχθρός. φυγάδα με ἥλασεν ἐκ τοῦ στρατοῦ Ὀδυσσεύς.* Telesphos erzählt vor den griechischen Heerführern, die seine Feinde sind, das Märchen, daß er, ein Kaufmann, nach Phrygien gekommen und dort von Telephos verwundet worden sei, dem er alles Böse wünsche.[1]) Seine Verstellungskunst wird durch einen erhaltenen Vers illustriert:

καλῶς ἔχοι μοι· Τηλέφῳ δ' ἀγὼ φρονῶ (Frag. 707),

‚mir mög es gut gehen, dem Telephos aber so, wie ich's ihm denke.' Damit Ino die Vertraute ihrer Herrin werden kann, muß sie selbstverständlich ihren Haß gegen die unerkannte erste Gattin ihres Herrn, also gegen sich selbst, immer wieder hervorheben. Die Weise Melanippe legt, um ihr Kind vor dem Untergang zu retten, dem Vater den Gedanken nahe, es könnte bei diesem ‚Wunderding' sich doch um ein, von irgend einer bedrängten Mutter ausgesetztes Kind handeln (Dionysius Hal. Rhet. 9, 11 vol. 5 p. 356); sie erwähnt also ihren eigenen Fall, ohne es den Vater merken zu lassen.

Zu förmlichen Ausreden greift Kreusa (256, 288), indem sie mit *οὐδέν* ihren Klagen jede Bedeutung abspricht; Iphigenie gibt für ihr gar zu hastiges Fragen nach der Heimkehr der Griechen von Troja die Erklärung, sie wolle alles noch vor Orestens Tod vernehmen (529); ein andermal gibt sie für ihr Mitleid mit Agamemnons Los die Abschwächung, sie gedenke seines früheren Glückes (551); und als Iphigenie der starke Eindruck auffällt, den der Inhalt ihres Briefes auf die beiden Fremden macht, wird sie von Pylades beschwichtigt, der sich augenblicklich mit anderem beschäftigt habe (781).

Wenn bisher die Spieler das Erkennen durch absichtliches Verheimlichen unliebsamer Mitteilungen verhinderten, so tun sie es im folgenden dadurch, daß sie eine Reihe von Äußerungen ihres Gegenspielers, auf die sie bei ruhigem Verlauf des Gespräches eingehen müßten, unbeachtet beiseite lassen. Orestes macht Iphigenie wiederholt auf das Unglück ihres Bruders in Argos aufmerksam, so sagt er ihr allgemein, daß er für seinen Muttermord von den Göttern keinen Lohn geerntet habe, daß er überall umherirre (568); das eine Mal verweilt Iphigenie noch bei der ihr völlig neuen Familientragödie und fragt dann unmittelbar nach der Schwester, das andere Mal wirkt die freudige Nachricht, daß Orestes noch lebe, so überraschend, daß sie nichts anderes mehr hört; umso eher können wir es daher begreifen, daß die ganz von dem Interesse für ihre Heimat erfüllte Priesterin es nicht achtet, wenn der arme Gefangene sagt, daß sein Unglück mit Troja (518), mit Helenas Heimkehr (522) verknüpft sei. Und mag sie auch seine Klagen nicht ganz überhört haben, so fallen sie ihr doch weiters nicht auf; ist ja nach ihren Worten Helena allen Griechen ein Greuel (525); ebenso muß sie es begreiflich finden, daß niemand gern von solchen Bluttaten erzählt, wie sie eben aus dem Atridenhaus

[1]) O. Jahn, Telephos und Troilos, Kiel 1841.

sie hören muß. Menelaos läßt zwar die auffallenden Mitteilungen, die er von der Alten erhielt, nicht ganz unbeachtet, aber was soll er sich mit Fragen beschäftigen, die auf *seine* Helena — die er ja von Troja mit nach Ägypten genommen — und somit auf ihn keinen Bezug haben können (482 ff)? Er schlägt sich die Sache ebenso rasch aus dem Kopf, wie Ion, den Erechtheus' Tochter ja nichts angeht (433). Orestes I ist nachdenklicher, aber er findet nicht die Muße, seinen Gedanken ruhig zu verfolgen.

Als Mittel also, das Erkennen zu verhindern, wirken sowohl äußere Umstände, wie Dauer der Trennungszeit, Veränderung von Kleidung und Gestalt, als auch innere Ursachen, nämlich das Verschweigen eines für das Erkennen wichtigen Punktes; dieses wird erreicht durch Fernhalten des Themas, Mitleid mit dem Ferngeglaubten, rasches Fragen, Abbrechen des Gespräches, vorsichtiges Fragen und Antworten, Ausreden und Übergehen wichtiger Äußerungen.

4. Vorausgehende Mitteilungen.

Wir sahen, wie die Spieler dem Erkennen entgegenarbeiten; plötzlich tritt es dann doch ein, und in ein paar Augenblicken ist alles klar. Es kann geschehen, daß nachher noch einige ergänzende Mitteilungen beigefügt werden müssen, aber das Erkennen selbst geht rasch vor sich, es bedarf nicht mehr vieler Fragen und Antworten; diese würden wohl den Spielern manche überraschende Neuigkeiten bieten, den Zuschauer aber müßte es langweilen, alles, was er aus dem Prolog schon weiß, nochmals mit anzuhören; der Dichter hat vielmehr was immer tunlich vor dem Erkennen erledigt und damit einen raschen Ablauf des Erkennens selbst ermöglicht. Zugleich sind so die notwendigen Mitteilungen, die zwischen den sich Erkennenden ausgetauscht werden mußten, an eine dramatisch sehr wirksame Stelle gerückt, weil das Publikum in ihnen ein vorderhand erfolgloses Hinarbeiten auf das Erkennen erblicken muß. Ferner liegt in diesem Forschen nach dem Vermißten das nachhaltigste Mittel, das unerkannte Beisammensein als solches hervorzuheben.

Es ist also stets des Dichters Absicht, die Mitteilungen, die er machen will, soweit dies angeht, vorauszuschicken. Notwendig für das eigentliche Erkennen ist davon meist wenig; Elektra vernimmt überhaupt vor demselben gar nichts Näheres über Orestes. Bei Menelaos ist die Pförtnerinszene ohne Bedeutung für das Erkennen, das Verschwinden der Scheinhelena und ihre Abschiedsworte bringen ihm die nötige Klarheit; ebensowenig benötigt Helena der Prophezeiung, daß Menelaos nahe sei; die Gesichtszüge des Fremden dürften allein schon genügen. Kreusa braucht, um Ion zu erkennen und ihm nachzuweisen, daß er ihr Sohn sei, nichts anderes als Pythias Mitteilungen über Ion und das Körbchen, in dem man ihn einst aussetzte. Auch Iphigenie sagt dem unerkannten Bruder alles Nötige in ihrem Briefe, der allerdings zur Voraussetzung hat, daß sie Orestes nicht mehr für tot hält; und Orestes bezeugt ihr unabhängig von vorausgegangenen Eröffnungen, daß sie in ihm wirklich ihren Bruder sehen

darf. — Doch erleichtert immerhin die Kenntnis des Vorausgegangenen die Erfassung der wirklichen Lage.

Wieso aber gelangen Menschen, die sich fremd, ja da und dort sogar feindselig gegenüberstehen, zu solch intimer Aussprache? Der barschen, aufgeregten Alten in der Helena fehlt es an kluger und vorsichtiger Zurückhaltung, sie gibt auf alles Antwort, wenn sie nur den Bettler bald wieder los wird. Elektra hat dem Boten ihres Bruders Wichtiges mitzuteilen. Bei Helena leitet ihr Interesse für Teukros auf Troja und die Heimkehr der Griechen und besonders des Menelaos über. Iphigenie erfährt infolge ihres Mitleides mit den Fremden, daß sie jemand vor sich habe, der ihr manches aus der Heimat berichten kann; und will das Gespräch einmal stocken, so weiß sie es durch einen zarten Hinweis auf griechischen Wohlanstand wieder in Fluß zu bringen (507). Selbst im Ion, wo der Tempeldiener Kreusas Anliegen rein amtlich entgegennehmen könnte, baut sich das Gespräch zwischen Mutter und Sohn auf persönlicher Hochachtung auf. So wird auch Oineus durch das teilnehmende Wesen des Fremden (Frag. 565 V. 1) veranlaßt, sein Elend zu erzählen, und Antiope gestattet in ihren Klagen und ihrer Bitte um Schutz Einblick in ihr Lebensschicksal.[1]) Helena und Menelaos treibt natürlich das beidseitige Erstaunen zu regem Wechselgespräch.

In der Elektra, im Aigeus, Diktys, Kresphontes, Oineus; also in Stücken, wo man freiwillig eine Person aufsucht und nur mit ihr zu reden gedenkt, mußte der Dichter den Vorzug eines beidseitig unerkannten Beisammenweilens opfern, um eine entsprechende Unterredung zu ermöglichen. Aber es sind stets in der Vollkraft der Jahre stehende Männer, deren Unkenntnis gehoben wird; an den in Unkenntnis bleibenden Frauen und bedrängten Greisen mit ihrer weicheren Gemütsart kann dann der Dichter immer noch die Sehnsucht und das ans Verzweifeln grenzende Harren nach dem Retter darstellen.

Bei all diesen Gesprächen ist es nun von durchgreifendem Unterschiede, ob die Redenden von der Absicht getragen sind, über den Abwesenden orientiert zu werden, oder sich nur für den Gegenspieler interessieren. Der zweite Fall liegt vor in Ions und Kreusas erster Begegnung. Auch Menelaos erkundigt sich bei der Türhüterin nicht nach seiner Helena, ihn wundert, warum man in Ägypten den Griechen feind ist und was wohl das für eine Helena sei, die auf Pharos weilt. Nicht anders Orestes I, dem nur Iphigeniens Interresse an seiner Heimat auffällt, jeder Gedanke an Verwandtschaft aber fern liegt. Wenn nun bei diesen Gesprächen Einzelheiten aus dem Leben der sich später erkennenden Personen berührt werden, so haben doch weder die, die sie kundtun, noch die andern, die sie vernehmen, eine Ahnung, daß das Mitteilungen sind, an denen sie nach dem Erkennen ein weit gesteigerteres Interesse hätten.

Beläßt nun der Dichter den Spieler bis zum Erkennen der Identität des Gegenüberstehenden in dieser Ahnungslosigkeit, so vollzieht sich der Umschwung der Erkenntnis mit einem Male; die Identität des Gegenüberstehenden und die Lebensschicksale des Fern- oder Totgeglaubten werden in

[1]) Vergl. oben S. 21.

demselben Augenblick erfaßt. So ist es für Kreusa ein und dieselbe Überraschung, zu wissen, daß ihr Sohn noch lebt und daß der es ist, der vor ihr steht.

Dasselbe erlebt Orestes I hinsichtlich seiner Schwester, Ion bezüglich seiner Mutter; und Menelaos weiß erst mit dem Erkennen der wirklichen Helena, daß sich seine Gattin nie nach Troja entführen ließ. Ein solcher mit einem Male sich vollziehender Umschwung, wie er auch im Alexandros und in der Antiope, vielleicht auch in der Hypsipyle bei den beiden Hauptspielern sich vollzogen hat, ist an sich das, was der Dichter im Anagnorismos als wirksamste Form dieses Motives stets anstreben möchte, aber es bewegen ihn doch wieder andere dramatische Gesichtspunkte, davon abzuweichen und die Erkenntnis der Lebensschicksale jener der Identität vorauszuschicken.

Diese Orientierung über die Lebensschicksale geht nun in jenen Stücken der Erkenntnis der Identität voran, in denen einer der Spielenden sich wissentlich nach dem Abwesenden erkundigt. Das tut zwar auch Kreusa, aber ihr Forschen führt sie nur immer tiefer in den Irrtum hinein, sie gewinnt immer mehr die feste Überzeugung, ihr Sohn sei verloren, und hält sich zuletzt für berechtigt, ihren Stiefsohn — in Wirklichkeit ihren Sohn — zu vergiften; in ebenso verhängnisvollen Irrtum gerät Ion, der zu wissen wähnt, daß keinesfalls Kreusa seine Mutter sein könne, und kein Bedenken trägt, seiner Mutter — seiner Stiefmutter, wie er meint, — mit Gewalt entgegenzutreten.

Weshalb hat der Dichter einen ähnlichen Irrtum, Orestes I und Menelaos seien tot, nicht auch in der Iphigenie und Helena bis zum Erkennen aufrecht erhalten?[1]) Warum mußten die Erkundigungen der Frauenrolle in diesen Stücken einen Teil des Erkennens vorausnehmen und so den Umschwung abschwächen? Gewiß war es schon rein äußerlich geboten, Abwechslung in die vielen Erkennungsstücke zu bringen, um nicht zu langweilen; aber auch das Motiv selbst ließ sich nicht in ein und demselben Stück nach allen Seiten ausprägen. So handelt es sich in der Iphigenie darum, eine sehr fein angelegte Erkennungsszene vorzubereiten, die den Schleier der Unwissenheit in möglichst ruhiger, ungeahnter Weise hebt; dazu aber ist notwendige Voraussetzung, daß Iphigenie ihren Bruder wieder am Leben weiß. Auch erhält durch diese Mitteilung das Gespräch zwischen den beiden unerkannten Geschwistern neuen Stoff, und das unerkannte Beisammensein ist es ja gerade, was in der Iphigenie mit besonderer Liebe und Sorgfalt ausgearbeitet ist und Hand in Hand mit der Erkennungsszene den Glanzpunkt des Stückes bildet.

Gerade das entgegengesetzte Ziel schwebt Euripides in der Helena vor; dort will er nach kurzer Begegnung ein Erkennen darstellen, das mangels genügender Beweise beinahe verunmöglicht wird zum Schrecken der bereits orientierten Personen. Helena sollte sich nicht umsonst vor dem Begegnen gerühmt haben, sie und Menelaos würden sich gewiß erkennen, da sie über Erkennungsmittel verfügen, die nur ihnen bekannt seien (290 f); gerade

[1]) Über das vollständige Fehlen einer solchen Steigerung in der Elektra siehe S. 21.

dieſe fehlen ihr im entſcheidenden Augenblick. Helenas Enttäuſchung wird aber umſo größer ſein, je überzeugter ſie iſt, Menelaos vor ſich zu ſehen, und wir werden ihren Schmerz umſo beſſer nachfühlen, wenn wir bereits die Freude verfolgen konnten, womit ſie in der Stunde vollendetſter Verzweiflung von der Seherin im Hauſe vernahm, daß Menelaos noch lebe (517), daß er kommen werde (534), ja ſchon da ſei (538). Von hier aus wird auch eine Unwahrſcheinlichkeit in der Rolle der ſchon jahrelang mit Helena zuſammenlebenden Seherin Theonoe erklärlich. Für Helena blieben die wichtigen Ereigniſſe in Troja und das Schickſal ihrer Angehörigen trotz der Seherin ein unüberwindliches Geheimnis, bis zufällig Teukros auf Pharos landet. Dieſer hat eben nach des Dichters Abſicht die falſche Meinung, Menelaos ſei tot, zu veranlaſſen, während Theonoe den Irrtum wieder zu beheben hat; und damit dieſe Kompoſition überhaupt möglich ſei, ſetzt Euripides ohne weitere Begründung voraus, daß Theonoe bis zur Stunde Helena nie über ihren Gatten Aufſchluß gab.

Aus den Fragmenten iſt uns ein ſtufenweiſes Erkennen auch für die Söhne der Gefeſſelten Melanippe überliefert; zuerſt gewahren ſie, daß ſie nicht die Kinder jener Frau ſind, die ſie ſtets als ihre Mutter anſahen; ſie ſuchen dann den Hirten auf, bei dem ſie ihre erſten Tage verlebt haben ſollen, vernehmen dort, daß Melanippe und Poſeidon ihre Eltern ſeien; nun erſt machen ſie ſich auf, die Mutter zu befreien, die ihretwegen in Feſſeln liegt. Ebenſo tritt die Erkenntnis der wirklichen Lage bei Oidipus in zwei ganz getrennten Abſchnitten ein; zuerſt wird es ihm klar, daß er des Laios Mörder iſt, dann in welchem Verhältnis er zu ſeiner Gattin ſteht.

Dieſes ſtufenweiſe Durchſchauen des Tatbeſtandes hat nun aber auch bei Perſonen, die alles mit einem Schlage erkennen, ſein Gegenſtück; ſie drücken vor dem Erkennen Vermutungen aus, die der wirklichen, von ihnen noch nicht erkannten Sachlage entſprechen. In der Elektra ſchließt der Pädagoge aus dem, was er am Grabe gewahrt, daß Oreſtes heimgekehrt ſei; er hält daran feſt, ob auch Elektra ihn deswegen der Torheit zeihe (517 bis 547). Oreſtes vermutet, Iphigenie ſei eine Argiverin, und, wenn er auch nicht ahnt, wie nahe ſie mit ſeinem Vater verwandt war, ſo kann er doch eine diesbezügliche Frage nicht ganz unterdrücken (*μῶν προσῆκέ σοι;* 550).

Menelaos ſpricht, allerdings auf unrichtige Gründe hin, die Erwartung aus, er dürfe als Menelaos gewiß gut aufgenommen werden. Am weiteſten geht Ion in ſeinen Vermutungen: ſich ſelbſt hält er für ein uneheliches Findelkind (317), das Xuthos zum Geſchenk gegeben wird (537); Apollos Kind könnte vom Gott im Geheimen auferzogen ſein (357), Kreuſa dürfte unter der Erzählung von der ‚andern Frau' ſich ſelbſt verbergen (363; 432); als ſeine Mutter wünſcht er ſich eine Athenerin (671 f.). Alle dieſe Gedanken werden nun von denjenigen, denen ſie zum Erkennen dienen könnten, entweder als wertlos beiſeite gelaſſen, ſo von Ion — Elektra verwirft ſogar ausdrücklich die ‚Albernheiten' des Alten — oder ſie können wegen äußerer Umſtände nicht weiter verfolgt werden (Oreſtes I).

Denſelben Eindruck ruft es hervor, wenn der Ferngeglaubte mit dem

Anwesenden verglichen wird. Kreusa (354) und Elektra (560) sagen, der Vermißte würde dem Gegenüberstehenden gleichaltrig sein, Ion vergleicht des ausgesetzten Kindes Los mit dem seinigen (359). Menelaos (563, 577, 579) und der Bote (616) anerkennen wirklich die große Ähnlichkeit mit Helena, und auch Teukros bringt die ‚Fremde' mit dem unseligen Weibe in Verbindung (71 ff; 118, 160 ff.). Ebenso hebt Admet die Ähnlichkeit der vor ihm stehenden Frau mit seiner Alkestis hervor (1061 ff.).

Auch wenn Orestes II immer wieder, selbst ohne jede Notwendigkeit, das Gespräch auf sich lenkt (248, 260, 274, 280, 282, 292, 391, 397, 556), steigt wenigstens im Zuschauer die Vermutung auf, die Schwester dürfte ihn erkennen, oder Orestes selbst werde seine Verstellung bald aufgeben; aber er hält sie, so lange er kann, aufrecht, und Elektra bleibt bis zum Erkennen in derselben Ahnungslosigkeit.

Dem Erkennen wird also vorgearbeitet durch eine Reihe von Mitteilungen, die teils erst beim vollständigen Erkennen in ihrer Bedeutung erfaßt werden, teils ein stufenweises Erkennen bewirken; daneben werden oft richtige Vermutungen geäußert, denen man aber nicht weiter nachgeht; die Eröffnungen werden vor allem durch die gegenseitige Teilnahme am Mißgeschick des andern veranlaßt.

Diese Mitteilungen haben somit einen Teil jener Fragen, die sich die Spieler sonst beim Erkennen gestellt hätten, zum voraus beantwortet. Da konnte doch dem Zuschauer die Vermutung kommen, der Spieler ahne wenigstens die wirkliche Lage. Um die völlige Ahnungslosigkeit der Spieler vor dem Erkennen ausdrücklich darzutun, trennt der Dichter die beiden Spieler nochmals voneinander, und zwar bleibt jene Person, bei der wir am ehesten vermuten, sie durchschaue das Rätsel, allein oder mit ihrem Nebenspieler auf der Bühne. So gibt Orestes seinem Freunde die letzten Anordnungen vor dem Tode und läßt seiner Erbitterung gegen Apollo freien Lauf (687—715). Ganz gleichen Zwecken dient, was Elektra mit dem alten Pfleger verhandelt (544—546), der Orestes in der Nähe glaubt [1]); ferner was Menelaos in dem Monolog ausspricht, wo er nach kurzer Überlegung die Mitteilungen der Pförtnerin als für ihn nutzlos beiseite legt (482—499). Er und Elektra kommen auf dem Wege verstandesmäßiger Beurteilung dessen, was für die Nähe der Gattin, bezw. des Bruders angeführt wird, zur Überzeugung, daß davon unmöglich die Rede sein könne; es bleibt das die letzte Ansicht, die sie über den Vermißten unmittelbar vor dem Beginn der eigentlichen Erkennungsszene äußern. Im Ion ist eine solche Trennung der beiden Spieler noch unmittelbar vor dem Erkennen nicht nötig; die bis zur Lösung des Knoten stets wachsende feindselige Gesinnung verbürgt zur Genüge, wie

[1]) In den Choephoren des Aischylos ist Elektra schon vor dem Erkennen davon überzeugt, daß Orestes heimgekommen sei; Haarlocke und Fußstapfen sagen es ihr. Euripides verwendet diese Episode gerade zu entgegengesetztem Zweck. Elektra muß aussprechen, daß sie jeden Gedanken, Orestes sei nahe, energisch zurückweist. Daran mag dem Dichter, der in gleicher Weise auch in den andern Stücken vorgeht und zwar gerade an derselben Stelle, unmittelbar vor dem Erkennen, ebensoviel gelegen gewesen sein, wie an der Kritik der Erkennungszeichen, die sich nachher doch als richtig erweisen; er wollte hiermit sagen, daß es für die Bühne wirksamer sei, Gegensätze einander gegenüber zu stellen, als das Erkennen unnötigerweise stufenmäßig zu entwickeln.

gründlich man die wirkliche Sachlage verkennt. — So kann denn das Erkennen einsetzen, nachdem nochmals die volle Ahnungslosigkeit der Spieler betont ist.

5. Das Erkennen.

a. Einführung des entscheidenden, das Erkennen vermittelnden Faktors.

Pythia erscheint mit dem Körbchen, mittelst dessen Kreusa Ion erkennt, sowohl für Ion wie auch für den Zuschauer ganz unerwartet. Sie begründet wohl ihr Auftreten und die Überreichung des Körbchens an Ion, aber, weshalb sie gerade im kritischen Augenblicke erscheint, hat der Dichter sie nicht sagen lassen; er beabsichtigt eben das Erkennen als glücklichen Zufall hinzustellen, der ebenso gut hätte ausbleiben können. Daran muß dem Dichter vor allem in jenen Stücken sehr gelegen sein, wo die feindselige Stimmung bis zum Erkennen andauert und blutig zu enden droht. Ebenso zufällig haben wir uns also die Dazwischenkunft des Greises im Kresphontes zu denken; nachdem er zuerst durch seine Nachricht, den Verbannten nicht mehr an seinem gewöhnlichen Aufenthaltsort gefunden zu haben, dessen Mutter in der falschen Meinung von dem Tode ihres Sohnes bekräftigt hat, sucht er im Augenblicke, wo die Mordtat geschehen soll, nochmals seine Herrin auf und erkennt im Fremdling den Kresphontes. Theseus zieht das Messer, das ihm sein Vater als Erkennungszeichen zurückgelassen hatte, zufällig noch vor dem Ansetzen des Giftbechers hervor, um das Fleisch zu zerschneiden, und wird so von Aigeus erkannt. Im Alexandros löst Kassandras prophetische Erleuchtung — also auch nicht eine absichtliche Berechnung — den Knoten.

Ebensowenig entwirrt der Bote, der das Verschwinden der Scheinhelena berichtet, mit Absicht die verwickelte Lage, er meint vielmehr seinem Herrn eine Hiobsbotschaft zu bringen, und verwechselt sogar, damit seine Ahnungslosigkeit noch stärker hervorgehoben sei, die nun zum erstenmal erblickte wirkliche Helena mit ihrem Schattenbild. — Ferner wird in all diesen Stücken das Erscheinen der aufklärenden Person auf der Bühne auch nicht einmal mittelbar durch den Hauptspieler veranlaßt. Es ist eben unverkennbare Absicht des Dichters, daß in Stücken, wo eine Entspannung der kritischen Zustände nur durch das Erkennen eintreten und nichts anderes die abgebrochenen guten Beziehungen wieder anknüpfen kann, niemand mit bewußter Berechnung an diesem Erkennen mitwirken darf, das reiner Glückszufall sein soll; auch der Zuschauer soll ratlos der Verwirrung gegenüberstehen, damit so die Furcht um das Schicksal der Unerkannten ihre volle Wirkung auf ihn ausübe.

In der Antiope, Hypsipyle und im Diktys wird die Katastrophe nicht durch eine feindselige Gesinnung derer, die sich erkennen sollen, veranlaßt, sondern durch einen Zwist der Heldin mit einer dritten Person. Wo man sich daher eine Erleichterung der bedrängten Lage auch durch den Eintritt eines anderen Ereignisses denken kann, ist das Erkennen nicht mehr das bloße Spiel des Zufalls; bewußte Überlegung wirkt mit. Der Hirte in der

Antiope entschließt sich, seine Adoptivsöhne über ihre Mutter aufzuklären. Im Diktys gab vielleicht Perseus sich selbst zu erkennen, jedenfalls konnte er dies, wenn nötig, jeden Augenblick tun, gerade wie Oreſtes II. Bei Hypsipyle tritt das Erkennen erst nach ihrer Rettung durch Amphiaraos ein, und wenn auch der Zufall es gewesen sein mag, der das Erkennen zwischen den beiden Söhnen und dem Seher herbeiführte, das Erkennen zwischen der Mutter und den Söhnen ist doch der bewußten Mitwirkung des Amphiaraos zu verdanken, wie er selbst (H. Frag. 41, col. 2 V. 63 ff.) bezeugt.

In der Elektra und Iphigenie, wo das Erkennen für den Zuschauer kaum mehr in Frage steht, veranlassen die Hauptspieler selbst, daß die Person, resp. der Gegenstand auf die Bühne kommt, der das Erkennen einleiten soll. Elektra weiß, nur der alte Pädagoge könnte ihren Bruder erkennen (285 ff.); sie selbst auch läßt ihn rufen (404 – 419), aber nicht etwa, weil sie unter dem ‚Boten' ihren Bruder vermutet, der Alte hat nur Proviant für die Fremden zu besorgen. Unbewußt der Tragweite setzt sie also eine Handlung, die zum Erkennen führt. Oreſtes allerdings sähe voraus, daß er beim Zusammentreffen mit dem Pfleger seines Vaters erkannt würde; darum hat er in Elektras Häuschen zu weilen, während man nach jenem schickt (391 ff.). Auch dem Alten liegt der Gedanke ferne, der Bote selbst könnte Oreſtes sein; er sagt wenigstens nichts davon, erkundigt sich vielmehr nach den ‚Fremden' (547); auch als er die ‚Fremden' aus dem Hause treten sieht, verraten seine Worte noch nicht, daß er an Oreſtes denke, erst als die ‚Boten' nahe genug gekommen sind, daß er sie mit seinen alten Augen erkennen kann, erst als er Oreſtens Stimme hört (553 ff.), wird er stutzig. Ebenso ahnungslos wird er von derjenigen Person aufgenommen, die nicht nach ihm geschickt hat; Oreſtes begegnet dem alten Männlein in recht launiger Weise (553 f.), und vernimmt erst jetzt, von welcher Bedeutung dieser Greis für das Erkennen sein kann (555 ff.). Und wie muß sich Ion erst noch von der Priesterin darüber belehren lassen, wozu das Körbchen nütze sei (1350)! Ja er will es sogar zu guter Letzt dem Gotte weihen, bis dieser ihn erkennen läßt, er habe es ihm doch aus einem andern Grunde überbringen lassen (1380 — 1386). Iphigenie kommt selbst auf den Gedanken einen Brief an den Bruder zu senden (582 ff.) und ihn auch den Fremden vorzulesen (759 ff.), aber ihre Absicht ist nicht, sich dadurch bekannt zu geben — nur kurz und unwillig antwortet sie ja Oreſtes, daß der Inhalt des Briefes sich auf sie beziehe (773) „— , sie liest das Schreiben nur, um dessen Inhalt für ihren Bruder in Argos zu sichern.

So zeigt sich, daß der Dichter anfangs stets die Person oder den Gegenstand, denen das Erkennen zu verdanken ist, als etwas recht Zufälliges, Nebensächliches hinstellt, und auch deren Bedeutung von den Spielern nicht recht erfassen läßt, um so dem Erkennen den Charakter des Unbeabsichtigten und Unvorhergesehenen zu sichern. Diesen Faktor sucht er jedoch, soweit es nicht für den Umschwung der Katastrophe von Nachteil ist, in den Entwicklungsgang des Stückes hineinzubeziehen, um ihn nicht unvermittelt für den Augenblick einführen zu müssen, wo er ihn gerade braucht.

b. Erkennungsarten.

Die einfachste Art, das Erkennen herbeizuführen besteht darin, daß der Unerkannte selbst sagt, wer er ist. Das begegnet uns in der Elektra; aber es ist eine Form gewählt, durch die die direkte Mitteilung möglichst verhüllt geboten wird; Elektra verrät ihren Namen in einem Klagelied (118 f.) ohne zu wissen, daß sie von jemand beobachtet wird. Auch Iphigenie nennt ihren Namen (771) nicht in der Absicht, sich zu erkennen zu geben, sondern nur um den Inhalt des Briefes mitzuteilen, und daß sie es ist, die Iphigenie heißt, wirft sie fast unwillig hin (773). Aber gerade diese Gleichgültigkeit, mit der sie die entscheidende Frage beantwortet, gibt der direkten Mitteilung, dieser an sich so kunstlosen Art der Aufklärung, einen hohen poetischen Gehalt.

Mitunter vermittelt eine dritte Person [1]) das Erkennen, so in Alexandros Kassandra, im Kresphontes und wohl auch im Alkmeon ein alter Diener, in der Hypsipyle der Seher Amphiaraos und in der Antiope der Pflegevater der Söhne. Aber damit ist nicht gesagt, daß diese Orientierung immer auf die einfachste Art und Weise geschehen müsse; der Alte in der Elektra möchte nur den Anstoß zum Erkennen geben; erst als ihm Elektra vorhält, er sei nicht recht bei Sinnen, gibt er ihr einen deutlicheren Hinweis; aber auch jetzt noch nicht in einfacher Aussage, sondern in einer rhetorischen Frage, die den Vorwurf der Kopflosigkeit zurückweist; erst nachdem sie seinen Gedanken erfaßt, spricht er ihn bestätigend in aller wünschenswerten Klarheit aus (563–571). Herakles legt den Gedanken, er könnte vielleicht Alkestis aus der Unterwelt heraufgeholt haben, seinem Freunde vor, allerdings in Form eines unerfüllbaren Wunsches (1072), weist auf seine über das Gewöhnliche hinausreichende Kraft hin (1119 f.) und mahnt zuletzt, die ‚Fremde' recht ins Auge zu fassen (1121 f.). In der Iphigenie besteht Pylades' Aufklärungsdienst in der Übergabe des Briefes an Orestes, dessen Namen er hier zum erstenmal in Gegenwart der Priesterin nennt (791 f.).

In den bisher besprochenen Fällen beruht das Erkennen auf der direkten Aussage, wer der Unbekannte ist. Außerdem kann die Identität des bisher Unerkannten auch folgerungsweise erschlossen werden. Es ist ein mittelbares Erkennen, das an gewisse Erkennungsmittel gebunden ist.

---

[1]) Die dritte Person schuldet mitunter ihre Kenntnisse göttlicher Eingebung; so Kassandra. Auch den Hirten in der Antiope läßt Taccone (a. a. O. S. 243), auf Frg. 203 sich stützend, dem Dionysius danken, ‚daß er ihm endlich die Abstammung seiner Adoptivsöhne geoffenbart habe', während Welcker ihn den Mitteilungen Antiopes an die Söhne beiwohnen, dort den Sachverhalt durchschauen, die Aufklärung aber erst im Augenblick der Gefahr mitteilen läßt. Wecklein (Sitzb. der bay. Akad. phil.-hist. Kl. 1878, 2. Bd. S. 173 f.) vertritt die Ansicht, daß der Hirte schon im Prolog Kenntnis der Sachlage verraten haben könne; er brauche ja, wenn man die Vermittlung eines Gottes umgehen wolle, ‚nur eine allgemeine Kenntnis von der Abstammung seiner Pflegesöhne und gewisse Kenntnisse zu haben.' Kresphontes war dem Boten wegen seiner wiederholten Besuche während des Exils bekannt, und der Pädagoge in der Elektra trug Orestens Bild noch treu im Gedächtnis und war zudem durch seinen Besuch an Agamemnons Grab einigermaßen auf die Überraschung vorbereitet. Woher Amphiaraos die beiden Söhne der Hypsipyle kannte, wissen wir nicht; doch dürfen wir dies wohl kaum seiner Sehergabe zuschreiben, von der er schon zur Rettung Hypsipylens Gebrauch gemacht hatte (Vergl. H. Frg. 54, col. 1. V. 37). Wahrscheinlich ist es, daß die beiden Söhne an den Leichenspielen für das verunglückte Königsknäblein als Sieger bekannt gegeben wurden.

Diese Erkennungsmittel[1]) können in gewissen sichtbaren Gegenständen bestehen, mit denen versehen die Spieler auf der Bühne erscheinen. Diese Merkmale können nun, ohne daß ihr Träger es beabsichtigt, der ihn erkennenden Person das Erkennen vermitteln, so der Kreusa das Körbchen, das Ion in Händen hält, dem Aigeus das Schwert und die Sandalen seines Sohnes, in der Alope und Auge das kostbare Kleid, resp. der Ring, die dem ausgesetzten Kinde mitgegeben worden waren. — Andere weisen eine ihnen eigentümliche Narbe auf, so Orestes II.

An Stelle solcher sichtbarer Merkmale kann auch das gesprochene Wort treten: eine Person kann absichtlich so reden, daß der Gegenspieler erkennen muß, wer vor ihm steht. Wenn auch diese Art nirgends erhalten ist, Andeutungen daran finden wir in Orestens Gesprächen mit Elektra, wo der Bruder oft auf sich anspielt. Solche Äußerungen können auch fallen ohne die leiseste Ahnung, daß ein Erkennen ihre Folge sein könnte. Aus den erhaltenen Stücken ist allerdings dieser Fall nicht zu belegen, aber wenigstens zu richtigen Vermutungen geben Klagen über eigenes Unglück, oder über fremdes Mißgeschick Anlaß. (Iphig. 540, 660 ff.) In den fragmentären Stücken dürfte sich Telephos gerade durch sein gar zu geringschätziges Urteil über den Mysierkönig, also über sich selbst, verraten haben. (Frg. 704). Auch der Vater der Weisen Melanippe könnte die Wahrheit aus dem energischen Eintreten seiner Tochter für die scheinbare Mißgeburt erschlossen haben, die nach Melanippes Worten vielleicht doch von einer bedrängten Mutter ausgesetzt war (Frg. 485).

Auch Handlungen können in dieser Art dem Erkennen dienen: es kann jemand etwas tun, woran er erkannt wird. Ein direktes Beispiel, wo dies in der Absicht geschieht, erkannt zu werden, finden wir nicht, wohl aber kann der Alte in der Elektra zur Erläuterung herangezogen werden; er gibt seinem Staunen, seiner Freude Ausdruck und denkt, Elektra werde daraus ablesen, wen er in dem Fremden erkannt habe. Wie man gegen seinen Willen an einer Handlung erkannt wird, zeigt uns Euripides in seinem Skyrioi, wo die Mutter den jugendlichen Achilleus in fremdem Lande, als Mädchen verkleidet, verborgen hält, um ihn nicht nach Troja ziehen lassen zu müssen; aber bei der Auswahl seines Spielzeuges verrät sich der Knabe (Hygin. Fab. 96. Nauck a. a. S. 253 und 574.).

All diesen Erkennungsmitteln ist nun das gemeinsam, daß nichts außer dem Erkennen ihre Aufnahme in das Stück veranlaßt hat; sie könnten dem Spieler ebensogut fehlen, wie ja auch Helena tatsächlich nichts hat, womit sie sich ausweisen kann; und wenn es auch im Stücke anderweitig begründet wird, weshalb jemand auffällige Worte, z. B. der Freude oder des Schmerzes äußert, so sind sie doch vom Dichter einzig deswegen geschrieben worden, um ein Erkennen einzuleiten; fehlte dieser Anlaß, so hätte der Dichter seinen Spielern diese Worte nicht in den Mund gelegt. Analog verhält es sich bei den Handlungen. Wir merken noch zu sehr die Hand des Dichters, die alles so fügt und die es, ohne der Wahrscheinlichkeit Abbruch

[1]) Vergl. Aristoteles, Poetik c. 16, 1454 b. 19—1455 a. 20.

zu tun, auch anders anordnen könnte, wenn das Erkennen nicht berücksichtigt werden müßte.

Von diesen Fällen unterscheidet sich vorteilhaft jener, bei dem Hand in Hand mit dem Gang einer Handlung und deren Verlauf in einer gewissen Notwendigkeit sich eines aus dem andern entwickelt, das Erkennen wie von selbst folgt und nicht durch eine eigens zu diesem Zweck eingefügte Zufälligkeit herbeigeführt wird. So muß Oidipus, wenn er einmal nach dem Mörder des Laios fahndet, notwendigerweise auf sich selbst kommen; auch Iphigenie, die um jeden Preis mit ihrem Bruder in Argos in Beziehung treten will, zwingen die tatsächlichen Verhältnisse, den Inhalt des Briefes kundzugeben.

So wechselt unmittelbare Aufklärung, sei es durch den Hauptspieler oder Nebenspieler, mit mittelbarem, schlußweisem Erkennen, und beide Arten sind umso kunstvoller, je ungesuchter sie sich ergeben.

c. Erfassen der Wahrheit.

In der Iphigenie erkennt zuerst das Freundespaar die ganze Wahrheit, in der Elektra, abgesehen von Orestes, dessen Erkennen ja so wenig wie das des Xuthos näher ausgeführt ist, der Pädagoge, in der Helena und im Ion jeweilen die Frauenrolle. Das erfolgte Erkennen macht sich bei allen zuerst in einem Ausdruck der Verwunderung bemerkbar: der Pädagoge zeigt sie durch sein scharfes Beobachten des Fremden (El. 558ff.), Helena (558) und Kreusa (1395) sprechen sie aus. Auch in der Iphigenie ist Verwunderung das erste (777), denn Orestens Frage, wo denn diese Iphigenie sein soll (772), verrät noch nichts von einem Einblick in die wirklichen Verhältnisse.

Diese Verwunderung bleibt zwar nicht ohne Eindruck auf die in Unwissenheit sich befindende Person, fördert aber das Erkennen noch nicht: Pylades — erst seine, nicht schon Orestens Erregung fällt der Priesterin auf — beschwichtigt Iphigenie gleich wieder (781). Elektra legt, wie Ion Xuthos (517) gegenüber, dadurch, daß sie die auffallende Äußerung des Gegenspielers ganz anders deutet (560), nochmals ihre volle Unkenntnis an den Tag. Kreusa ruft sogar mit ihrer freudigen Bemerkung beim Anblicke des Körbchens ein erneutes Aufbrausen ihres Sohnes hervor (1396). Nur in der Helena bestärkt das gegenseitige Erstaunen die beiden Ehegatten in ihrer richtigen Auffassung, die aber für den zuerst ins Staunen geratenen Menelaos noch eine Zeitlang einen scheinbar nicht zu lösenden Widerspruch birgt, während Helena, nach ihm auf die überraschende Begegnung achtend, vor ihm erkennt.

Nach dieser spontanen Gefühlsäußerung wird die gewonnene Einsicht dem andern mitgeteilt, das einemal sogleich deutlich und klar (Iph. 788—797; Hel. 564. Ion 1339 wird wohl mit Recht getilgt, weil entschieden verfrüht.), dann wieder in einer Art, daß der Gegenspieler zuerst nicht weiß, was die allgemeinen Ausdrücke von dem Lieben, von dem Teuersten, von Erkennungszeichen, die man gefunden habe, eigentlich bedeuten sollen (El. 563—568; Ion 1398, 1407, 1409; vergl. auch Hel. 560.)

Darauf will die zuerst erkennende Person die andere umarmen, stößt aber auf entschiedene Abwehr [1]) seitens der den wirklichen Stand der Dinge nicht erfassenden Person (Hel. 567, Iph. 798 ff.); also nochmals ein Anklang an die feindselige Gesinnung; darum kann das voreilige Umarmen dort ganz fehlen, wo diese Gesinnung bis zum Erkennen dauert, bei Kreusa und Ion, wird hingegen dort ausgiebiger verwertet, wo ein feindseliges Begegnen noch gar nicht zur Darstellung kam (Ion und Xuthos 517—527).

Aber die erst an zweiter Stelle erkennende Person wehrt nicht bloß ab, sie gibt auch den Grund an, weshalb sie auf das Ansinnen des ‚Fremden' nicht eingeht. Iphigenie ist so mit ihren Gedanken beim Bruder in Argos, daß sie sich ihn nirgends anders als in der Heimat denken kann (803 f.); Ion versteht nicht, daß jene seine Mutter sein soll, die ihn noch eben ermorden wollte (1408); Menelaos kann nicht Gatte beider Frauen sein (567, 571); Admet fürchtet, daß vielleicht ein Gott ihn narre (1125). Nur Elektra hat kein einigermaßen stichhaltiges Bedenken; überdies hat sie dem Pädagogen schon früher gesagt, was ihr gegen eine heimliche Rückkehr ihres Bruders zu sprechen scheine (525 f.).

Nun bleibt dem Gegenspieler nichts anderes übrig, als den Beweis zu erbringen. Iphigenie (808) und Elektra (572) verlangen ihn ausdrücklich, Xuthos bietet ihn von sich aus an (529), und Ion glaubt sogar, Kreusa an Hand des Körbchens ihres Betruges überführen zu können (1410). Menelaos, der keinem positiven Zweifel an seiner bisherigen Ansicht Raum geben kann, hebt wenigstens hervor, daß ihm die neue Situation völlig unklar sei (569).

Der Beweis gelingt mit Berufung auf ein sichtbares Erkennungszeichen, so auf den Inhalt des Körbchens im Ion (1412 ff.), auf die Narbe des Orestes II (573 f.), auf das Familienzeichen der goldenen Rebe in der Hypsipyle. [2]) Orestes I weist sich durch überraschende Kenntnisse aus dem Elternhause aus (809 ff.). Doch bei Helena kann erst der Botenbericht von dem Verschwinden der Scheinhelena Aufklärung bringen. Auch Xuthos kommt nur zum Ziel, indem er sich auf das Orakel beruft und sich dessen Ausspruch auf irgend eine Art zu erklären sucht (532 ff.). Herakles begnügt sich, Admet zu sagen, daß er die Tote aus dem Schattenreich zurückgeführt habe (1140 ff.). — Die Beweisführung ist jeweilen stichomythisch gehalten, bei Xuthos und Ion finden wir sogar sogn. Antilabai.

Die Richtigkeit des Beweises wird anerkannt (Iph. 815, 821; El. 575 ff.; Hel. 622). Bei Ion bewirkt die feindselige Gesinnung, daß er dem

---

[1] Die Formel: ‚Rühr mich nicht an' kommt in allen erhaltenen Stücken vor, aber immer wieder in anderer Variation. In der Elektra und Helena ist sie mit der ersten Begegnung verflochten; Orestes II hält die Fliehende gewaltsam fest, und nur der Gewalt weicht Elektra. Bei andern ist dieser Kunstgriff mit dem Erkennen verknüpft: dem Xuthos setzt sich Ion zur Gegenwehr; Menelaos wehrt einfach entschieden ab; in der Iphigenie tritt der Chor für die Priesterin ein, sie selbst äußert nur in Gebärden ihre Gesinnung. Nicht nur vor der Berührung durch den andern scheut man indes zurück, Elektra wagt auch selbst nicht, den Fremden zu berühren; erst als der Pädagoge sie dazu auffordert, tut sie es; noch viel stärker ist bei Admet das Widerstreben, nur gezwungen reicht er Alkestis die Hand (1114 ff.).

[2]) Vergl. Hoffmann a. a. O. S. 46 f.

Beweis anfangs mit Mißtrauen begegnet (1416 ff.), bis die Macht der Tatsachen ihn umstimmt.

d. Ausbruch der Freude.

Außer in der Helena ist es die zuletzt zur Erkenntnis gekommene Person, die sich zuerst der Freude hingibt. Daß ein gleiches nicht auch in jenem Stücke der Fall ist[1]), hat seinen Grund darin, daß dem Dichter vor allem daran gelegen sein mußte, derjenigen Person den ersten äußerlich hervortretenden Anteil an der Freude des Erkennens zuzuteilen, die, nach dem Erkennen sich sehnend, unter der Trennung litt, in ihrem Gefühlsleben sie innerlich durchkostete. In der Iphigenie und Elektra deckt sich die zuletzt erkennende mit der unter der Trennung leidenden Person; auch in Ion ist ja die Sehnsucht nach der Mutter im Laufe des Stückes immer stärker geworden, und wir erwarten zudem von dem Kinde, daß es zuerst sich der anerkannten Mutter in die Arme werfe; aber eine trockene Erklärung, alles verstanden zu haben, wie sie Menelaos ausspricht, können wir nur bei ihm verstehen, der eben nie unter der Trennung litt und dem es daher in erster Linie ums Verstehen und nicht ums Wiederfinden zu tun war.

Die Elemente, aus denen sich die Freudenszenen aufbauen, wiederholen sich in den einzelnen Stücken. Wir finden

1. eine von Worten inniger Liebe begleitete Begrüßung und Umarmung (Ion 1437 f., 1440; El. 576 f., 569; Iph. 827 f.; Hel. 625, 628),

2. ein die Erkennenden sprachlos machendes Erstaunen (Iph. 837 ff.; Ion. 1446 f., Hel. 630 f.) mit der Begründung, daß ganz Unerhofftes eingetreten sei (El. 579 f.; Ion 1395, 1441, 1443, 1448, 1450 f.; El. 656, 657; Alkest. 1123, 1134; Alexandros Frg. 62), daß man sich alles anders gedacht hat, als es wirklich eingetreten ist (Iph. 843 f.; Ion 1440, 1444, El. 658 f. Alkest. 1134),

3. eine dem Übermaß der Freude entspringende Angst, nicht zu besitzen, was man hat, oder es gleich wieder zu verlieren (Iph. 843; El. 581; Ion 1453),

4. eine kurze Erinnerung an den Augenblick des Abschiedes (Iph. 834 ff.; Ion 1458; Hel. 637 ff.), an die Zwischenzeit (Iph. 845 ff.; Hel. 644 f., 648 ff.), an die Zukunft, die man sich nun glücklicher erhofft oder wenigstens wünscht (Iph. 841; El. 581; Ion 1456), oder völlige Hingabe an den Augenblick (Ion 1460 f; Hel. 632 ff., 648 ff., 657, 642, 652 ff.).

Trotz dieser sich gleich bleibenden, beinahe typischen Elemente, zu denen auch noch der Gedanke gehört, daß die Freude beiden gemeinsam sei, besitzt die Erkennungsfreude doch in jedem Stücke eine eigene Nuance. In der Helena setzt gleich mit dem Erkennen der Gedanke ein, daß man sich endlich nach so viel Mühsal gefunden habe (623–626), und beherrscht die ganze Szene; nirgends wie hier finden wir daher die Hingabe an die Freude

[1]) Zwar freut sich Menelaos als erster über den Tag, der ihm die Gattin wiedergab (623 ff.), aber die eigentliche Begrüßung des Erkannten selbst mit Worten inniger Liebe ist Helena zugeteilt.

des Augenblickes, — ein wirksamer Kontrast zu Helenas vorausgegangener Verzweiflung. Iphigenie hingegen betont vor allem: ‚Wie, du bist hier! Nur an Argos dachte ich (828)!', und dazu paßt, daß sie sich den einstigen Abschied vom Bruder so lebendig vorstellt und dem Vaterland für alles dankt, was es ihrem Orestes getan. Ebenso hebt Orestes in seiner ersten Äußerung den Hauptgedanken hervor: die Todte lebt! Hier, wo die einzige Freude der Geschwister ist, wieder beisammen zu sein, wo kein Anklang an ein überstandenes Unglück, an eine ehrenvollere Zukunft sich findet, tritt das Motiv der Liebe am reinsten zu Tage. Bei Kreusa ist der erste und dominierende Gedanke ἄελπτον εὕρημα (1441); mit Recht, denn immer mehr schwand ihre Aussicht, den Sohn zu finden, ja sie mußte sich sagen, daß er sicher tot sei. Das Unerwartete, Unerklärliche eines solchen Wiederfindens beschäftigt sie denn auch immer wieder. In der Elektra kommt nur der Gedanke zur Geltung: der Rächer ist da! Alles andere tritt dagegen völlig zurück.

* * *

So hat die Erkennungsszene überall den Charakter des Überraschenden, der besonders in dem unerwartenden Erscheinen des das Erkennen einleitenden Faktors und in dem nur mühsamen Erfassen der Wahrheit sich kund gibt. Durch den Hauptanteil der Frauenrolle an der lyrischen Äußerung der Freude, worauf bei der Einzelbehandlung der Stücke hingewiesen wurde, erweist sich auch hier die Frauenrolle als die eigentliche Trägerin des Anagnorismos.

Rückblick.

Im Verlaufe der Arbeit sind wir auf zahlreiche Parallelen zwischen den einzelnen Wiedererkennungsstücken gestoßen. Es liegt im Gesamtaufbau wie in Einzelheiten eine gewisse Schablone zu Grunde, nach der der Dichter arbeitet. Ständen uns von Euripides zahlreichere und auf die verschiedenen Arbeitsperioden des Dichters verteilte Anagnorismosstücke zur Verfügung, so könnten wir wohl eine gewisse Entwicklung in der Handhabung unseres Motives feststellen; aber groß dürfte diese kaum gewesen sein; darauf weist der Umstand hin, daß Euripides fast ausschließlich den Anagnorismos mit glücklichem Ausgang wählte. Nur wo die Sage den unglücklichen Ausgang verlangt, wie im Oidipus und Pleisthenes, hält er sich daran. Sonst geht sein Bestreben dahin, den Anagnorismos bei glücklichem Ausgang durch folgende vier Elemente ergreifend und erschütternd zu gestalten:

1. beide oder eine der unerkannten Personen sehnen sich noch immer nach dem Vermißten, trotzdem sie einander bereits gegenüberstehen;

2. es besteht Gefahr, daß Tod oder erneute Trennung ein Erkennen verunmöglicht;

3. diese Gefahr kann feindseliger Gesinnung entspringen, die durch das Nichterkennen und die Sehnsucht nach dem Vermißten begünstigt wird;

4. das Erkennen kann an Bedeutung dadurch gewinnen, daß noch andere wichtige Folgen, z. B. Heimkehr, Rache, an dasselbe geknüpft sind.

Diese Schablone erklärt auch des Dichters Fruchtbarkeit an Anagnorismosstücken. Aber die mannigfachen Variationen in Einzelheiten, auf die in der Abhandlung verwiesen wurde, geben dem Motiv stets neues Leben. Diese Abwechslung beschränkte sich indes nicht nur auf Einzelheiten, schon die vollständig erhaltenen Stücke weisen durchgreifende Unterschiede in der Gesamtbehandlung auf. Die Alkestis als letztes Stück einer Tetralogie behauptet ihre Sonderstellung durch das bloß einseitige Erkennen und dessen stark märchenhaften Charakter. In der Elektra, wo der Anagnorismos der Tradition des Mythos angehört, interessiert sich Euripides nur um ihn, weil er ihm Gelegenheit zur Kritik der Vorgänger bietet; in der Ökonomie dieses Dramas hat unser Motiv einen untergeordneten Platz und ist nicht das die Lösung des Knotens entscheidende Moment. In der Iphigenie und Helena ist der Anagnorismos ein wesentlicher, die glückliche Lösung bestimmender Faktor, füllt aber nicht das ganze Stück aus; das Problem der Flucht beansprucht beidemal den zweiten Teil. Im Ion ist die Wirkung des Anagnorismos eine vollständige und beherrscht das ganze Stück: ein falsches Erkennen führt beinahe eine unglückliche Lösung herbei, die aber durch den richtigen zweiten Anagnorismos verhindert und in eine glückliche verwandelt wird.

Die häufige Behandlung des Anagnorismos mit glücklichem Ausgang — Euripides' Eigentümlichkeit auf diesem Gebiet gegenüber seinen Vorgängern — verschaffte auch dem Wiedererkennungsmotiv seinen raschen Eingang in die neuere attische Komödie; das Ergreifende und Erschütternde trat mehr und mehr in den Hintergrund, das Interesse für die verwickelte Schürzung des Knotens, der aber sicher glücklich sich lösen sollte, ward zur Hauptsache.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

H&SS
A
3185

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 10 07 23 03 003 0